This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
6920
.Z14
1907

A 448107

ROM
ALS KUNSTSTÄTTE

·EX·LIBRIS·

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· ACHTZEHNTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von C. GURLITT
Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von R. MUTHER
Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band 10. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYŃSKI
Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
Band 25. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER
Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen ferner:

Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W FRED
Band 29. FLORENZ U. S. KUNST von G. BIERMANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von O. BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND von OTTO GRAUTOFF
Band 40. MICHELAGNIOLO von HBNS MACKOWSKY
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI von H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIEN ROPS von FRANZ BLEI
Band 48. KORIN von FRIEDRICH PERZYNSKI
Band 49. MADRID von W. FRED
Band 50. TH. TH. HEINE von O. J. BIERBAUM
Band 51. WAS IST MODERNE KUNST? von OSKAR BIE
Band 52—53. GESCHICHTE DES PORTRÄTS v. R. MUTHER
Band 54. BUCHKUNST von F. POPPENBERG
Band 55/56. MAX LIEBERMANN von R. KLEIN

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung, kartoniert . . . . . à M. 1.50
ganz in Leder gebunden . . . . . à M. 3.—

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 50.

DIE

KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

ROM
ALS KUNSTSTÄTTE

VON

ALBERT ZACHER

MIT ZWÖLF VOLLBILDERN

ZWEITE AUFLAGE

BARD, MARQUARDT & CO.

N
6920
.Z14
1907

Published March 21. 1907.
Privilege of copyright in the United States reserved under the act approved March 3. 1905 by Bard, Marquardt & Co., Berlin.

Richard Koch
10-10-69

WAS ist Rom? . . . Dem liberalen Italiener von heute ist die Wunderstadt par excellence das Siegel der Einheit seines Landes, dem freimauererischen der Trumpf gegen den Papst und dem katholischen die Quelle nationalen und moralischen Seelenzwiespaltes. Die gläubigen Katholiken der übrigen Welt blicken zu Rom, das ihnen zugleich den Kerker des Papstes bedeutet, als zum Gnadenparadies und zur Pforte der Seligkeit auf, und ihre Geistlichen als zum Ziele des Ehrgeizes; denn in Rom winkt der Kardinalshut. Den Kranken, die in nordischer Nacht frieren, leuchtet Rom verheissungsvoll als das erquickende Sonnenbad. Die Landschaftsschwärmer aller Nationen betrachten die ewige Stadt als den Mittelpunkt der klassischsten Landschaft, während historisch gebildete Deutsche, die Gemüt haben, in der Urbs nur die Lampe erblicken, welche unsre deutschen Könige und ihre sentimentalen Untertanen wie Mücken in den Tod lockte, und dabei ist sie dem deutschen Protestanten vom evangelischen Bunde doch nur das Symbol der dunkelsten Finsternis. Von all diesen verschiedenen Ansichten hat der Durchschnittstourist, der nach Rom kommt, ein gut Teil Kunterbunt, sich mehr oder weniger klar bewusst, mitgebracht, und da sollte es noch jemand wagen, über Rom als solches zu schreiben!

Ähnliche Schwierigkeiten erheben sich, wenn man Rom nur als Kunststadt betrachten will. Um es als solche erfassen zu können, müsste man mit der Kenntnis der klassischen Sprachen und des Italienischen zugleich die der alten und neuen Geschichte und der antiken und christlichen Religionsentwickelung verbinden, ausserdem müsste man zugleich sowohl Kultur- und Litterarhistoriker, als auch Archäologe, Kunstforscher und Architekt sein. Wo existiert aber heute solch ein Universalgeist, von dem man sagen könnte: „Ecce homo, da ist der Mann!", zumal bei dem grossen Reichtum Roms an Kirchen, Museen, Palästen, Tempeln selbst Spezialisten kaum in einem ganzen Leben fertig werden. Und da untersteht sich der Verfasser, an ein solches Thema heranzugehen! Aber er hat eine Entschuldigung. Er gehorcht nur dem Rufe des Herausgebers. Dieser George Daudin l'a voulu.

Um sich aus der Verlegenheit zu ziehen, beschloss sich der Verfasser jenen Ketzern anzuschliessen, die sich heutzutage immer mehr breit machen, indem sie predigen: „Habt den Mut eurer Meinung! Sagt, was ihr denkt! Befreit euch von dem Fluch der heutigen Gesellschaft, der Furcht, ungebildet zu erscheinen! Seid tabula rasa, wenn ihr Kunst geniessen wollt! Schwört in der Kunst nicht auf ‚die Worte des Meisters'; denn auch in der Kunstgeschichte ist heuer alles in Fluss, und mancher Götze, den Generationen verehrten, stürzt von seinem Piedestal!" Gut, folgen wir diesen Predigern. Dabei ist es auch in Rom ganz gleich, was man sieht, vorausgesetzt, dass man es mit römischen Augen ansieht. Das gelingt uns aber. wenn wir Rom gewissermassen als geologisches Gebilde betrachten und uns stets bebewusst werden, wie dessen einzelne Schichten aufeinander aufgebaut sind. Gehen wir zum Beispiel über das Forum zum Lateran, so schauen wir vorgeschichtliche Gräber, die auf die Zeit von 1000 vor Christus zurückgehen, wir sehen den lapis niger, die cloaca

maxima, die uns von den ersten Zeiten der Stadt Rom und den Etruskern erzählen. Dann grüssen uns die Reste der Basilica Julia, die Cäsars Schatten heraufbeschwören, ruft uns der Titusbogen die Erinnerung an Jerusalems Zerstörung wach, versetzt uns die Phokassäule nach Byzanz, die Kirche S. Francesca in die Hohenstaufenzeit, die farnesischen Gärten auf dem Palatin in die Renaissance, und zum Schluss sehen wir in der Ferne den Mons Albanus, von dem Virgil die Göttin Juno den Kampf der Trojaner und Latiner betrachten lässt, und auf dem Lateranplatz den Obelisken, der uns von Ägyptens uralter Herrlichkeit erzählt. Werden wir uns so auf Schritt und Tritt klar, welch gewaltiges historisches Sammelbecken Rom darstellt, so wird uns auch bald bewusst werden, was den Charakter der römischen Kunst, was gewissermassen ihren Erdgeruch ausmacht. Rom, also genossen, legt uns keine geistige Fron auf, sondern erhebt den, der seinem alten Zaube. sich willig hingibt, über die Prosa des Alltagslebens In dieser Beziehung gibt es auch den Nichtzünftigen den Mut, über seine Kunst zu sprechen; denn nicht aufs Wissen, sondern aufs Empfinden kommt es an. Darum erwarte man auch keineswegs, dass im folgenden Neuland aufgedeckt werde.

Das römische Volk entstand erst durch die Verschmelzung der Ureinwohner mit den Sabinern und Etruskern. Woher diese Dreiheit von Hirten, Ackerbauern und Händlern kam, das hat Gelehrtenweisheit noch nicht ergründet. Das eine wissen wir nur, dass durch die etruskischen Händler die von Indien, Babylon, Ägypten und Griechenland stammende Kultur zum Tibertal gebracht wurde, dessen Emporium Rom war. Zuerst betätigten sich die Etrusker in Rom architektonisch, sie bauten Kloaken, Wasserleitungen, Strassen. Von Luxus in Privathäusern war noch keine Rede, nur sorgte man für den Schmuck der dauernden Wohnungen — der Gräber, was auf ägyptischen Einfluss

hindeutet. Erst in der historischen Zeit blüht in Etrurien die Kunst der Vasen und ehernen Standbilder. Wer die Kunst der etruskischen Epoche in und um Rom studieren will, gehe zu der Cloaca Maxima, zu den Resten der Mauer des Servius, zum Carcer Mamertinus, in das Museum der Villa Papa Giulio, zum Kircher-Museum, zum etruskischen Museum des Vatikans, zum Konservatorenpalast, zu den Gräbern von Veji und Corneto Tarquinii und zum Emissar des Albaner Sees.

In den ersten Zeiten der Republik waren die Römer noch zu sehr durch ihre Verfassungskämpfe und die Kriege mit den Nachbarn in Anspruch genommen, um an Kunstpflege denken zu können, erst als die Etrusker, Volsker, Italiker unterworfen, die Gallier verjagt, und der Einfall des Pyrrhus, durch den die Römer zum erstenmale mit Griechenland in Berührung kamen, zurückgewiesen worden, und Italien bis zum Rubikon — um 250 v. Chr. — eine politische Einheit bildete, beginnt eine neue Epoche. Durch die punischen Kriege wird Rom mit griechischer Kunst in Sizilien bekannt, durch die macedonischen Kriege kommt es selbst nach Griechenland, die kleine Welt des Romulus saugt die grosse Alexanders auf. Aber erst nach 100 v. Chr. zu des Pompejus, Cäsars, Lukullus' und Ciceros Zeiten wird Rom Welt- und Kunststadt zugleich. Die Epoche des Imperialismus hebt an, der Reichtum wächst ins Ungeheuere, die Kunstschätze dreier Weltteile sammeln sich in Rom. Merkwürdig betätigt sich die Macht des Geistes, das unterworfene Griechenland knechtet das siegreiche Rom. Griechisch wird die Umgangssprache der Vornehmen, griechische Philosophie, griechische Mythologie, Litteratur und Kunst sind an der Tagesordnung, griechische Sklaven wirken als Lehrer, Schauspieler, Prediger, Konferenziers, Architekten, Maler und Bildhauer.

Aber das römische Volk will seinen Anteil haben an dem Glanz der neuen Ära. Und jetzt wird das „Noblesse oblige" zum Gesetz der Adligen und Börsen-

Barone (equites). Diese müssen sowohl für den Unterhalt, als auch die Unterhaltung ihrer Wähler sorgen, durch die sie allein zur Macht kommen können. Panem et circenses ist die Parole. Die übliche Stufenleiter zur Macht ist Ädil, Prätor, Konsul. Die Ädilen müssen für die Verschönerung der Stadt sorgen und sich einander überbieten, wenn anders sie auf das verwöhnte Publikum Eindruck machen wollen. Ist man aber Konsul gewesen und will zur Macht zurückkehren, so muss man als Prokonsul die fernsten Provinzen ausplündern, um in Rom die Wahlmacher befriedigen und nach der Rückkehr kurz vor der Wiederwahl den süssen Mob durch blendende Triumphe gewinnen zu können.

Der knappe Raum verbietet es uns, auf die Entwickelung der griechischen Skulptur näher einzugehen, wir halten uns nur an ihre römische Umwandlung zu des Pompejus Zeiten durch den aus Unteritalien stammenden Pasiteles, der die Strenge der altertümlichen Kunst mit römischer Formeneleganz verbindet. Durch seine und durch der Etrusker Einwirkung entsteht das, was man römische Skulptur nennen kann, die mehr und mehr sich dem Porträt zuwendet. Und das begreift man. Die Römer von dazumal waren vor allem Politiker, deren Sinn aus Staatsraison auf das Ernste, Feierliche, auf Würde gerichtet war. Die Kunst diente also zur Verherrlichung der Grosstaten einesteils durch Darstellung der Person des Herrschers — denn wir nähern uns der Kaiserzeit — anderenteils durch historische Darstellungen.

Besonders unter Augustus war Kunst nur Mittel zum Zweck, ein permanenter Triumphzug. Während die früheren Triumphzüge nur vorübergehende Wirkung haben sollten, musste jetzt, da der Herrscher blieb, für dauernde Verherrlichung gesorgt werden. An Stelle des Baldachins, den man hier und da nach der Weise der Orientalen über dem Triumphierenden getragen haben mochte, entstand der Triumphbogen, dessen Re-

liefs die Malereien ersetzten, die man früher in den Triumphzügen vorübertrug. Aus der für alle Monarchen bestehenden Notwendigkeit, bei Gerichtssitzungen und Festen wenigstens bildlich gegenwärtig zu sein, entstand die Massenfabrikation der Kaiserbüsten und der Büsten der kaiserlichen Verwandten. Diese nehmen immer mehr die Formen von Götterbilder an und zwar aus derselben Absicht heraus, die Augustus antrieb, sich durch die Hofdichter Virgil und Horaz göttliche Abkunft andichten zu lassen.

Hand in Hand mit der Verherrlichung der Herrscher ging auch die Verherrlichung der Residenz, die allmählich auch als ein göttliches Wesen betrachtet wurde, dem als solchem auch Opfer gebracht werden mussten. So trat auch die Architektur in den Dienst der Staatsraison, um so mehr als die Herrlichkeit der Urbs den unterworfenen Völkern die Herrlichkeit des Gesamtreichs sinnfällig dokumentieren sollte. So verschönerte man die schon früher entstandenen Gerichts- und Börsenhallen (Basiliken), so entstanden die vielen Tempel, so entstanden die Kaiserpaläste. Dem Reichtum der Stadt entsprach jetzt auch der Reichtum im Baumaterial. Anstatt der etruskischen Ton- und Ziegelerde, des Peperins von Albano, des Travertins von Tivoli, des gabinischen Steins trat jetzt der griechische und der karrarische Marmor. Die römische Architektur jener Zeit war aber kein originales Produkt, sondern ein Kompromiss aus zwei Formprinzipien, dem griechischen Säulen- und dem etruskisch-römischen Gewölbebau (Pantheon, Mausoleum des Augustus). Das Unterhaltungsbedürfnis der Massen rief die Theater- und Zirkusbauten, sowie die Thermen hervor, die mehr noch Klublokale, als Bäder waren.

Bei den Nachfolgern des Augustus trat in der Kunst ein neues Moment in die Erscheinung, die Bürger begannen sich zu fühlen, und jeder Kaiser, so sehr ihn auch der persönliche Stolz antrieb, den Ruhm der Vor-

Aufnahme Anderson
CAMPIDAGLIO MIT SEVERUSBOGEN UND FORUM ROMANUM.

gänger durch deren Übertrumpfung abzuschwächen, hatte es schwerer, ihre grossen Ansprüche zu befriedigen. Während Claudius das Volk noch durch Nützlichkeitsbauten (Aquädukt, Hafen von Portus) sättigte, verfiel Neros hyperästhetischer Sinn, der fast zum übermenschlichen Grossheitsbewusstsein gesteigert war, auf andere Mittel. Er war ein Chirurg, der radikal vorging. Er zerstörte die hässliche Altstadt durch Feuer, um Raum für Neubildungen zu schaffen, und baute das goldene Haus, eine Symphonie von Palästen, Villen, Seen, Hainen, wie sie die Welt noch nicht sah. Doch eins frappiert uns bei dieser Bauwut, die Schnelligkeit, mit der sie sich äusserte. Freilich fehlte es den Kaisern nicht an Geld; denn sie waren unbeschränkte Herren der Staatseinkünfte und des Privateigentums, das sie oft durch den anbefohlenen Selbstmord der Grossen an sich brachten, Auch verfügten sie über das billigste Arbeitsmaterial, die Kriegsgefangenen. Nun versteht man es, dass die Kaiser jener Zeit mit solcher Leichtigkeit aufbauen, niederreissen und wieder aufbauen konnten. Dafür nur ein Beispiel. Nero starb 68, bis 81 regierten Vespasian und Titus, und diese beiden erheben auf der Stätte des goldenen Hauses das Kolosseum und die Titusthermen. In jene Zeit fällt auch der Bau des lieblichen Titusbogens, der architektonisch merkwürdig ist, weil er zum erstenmale die sogenannte (römische) komposite Säulenordnung zeigt, deren Kapitäl unten korinthisch, oben jonisch ist.

Eine neue Epoche der Kunst bildet die Zeit von 98—180, die Zeit Trajans, des ersten nicht italienischen Kaisers, des Reisekaisers Hadrian und des Philosophen Mark Aurel. Unter Trajan blühte nicht nur das Porträtfach (Augustusstatue im Vatikan), sondern entstand auch ein neuer Typ, die Trajanssäule, der schönste Schmuck seines Prachtforums, die später in der Mark Aurelsäule ein Pendant fand. Beides sind Geschichts- und Kunstdokumente edelster Art. (Gips-

abgüsse in Academia San Luca und Lateran.) Unter Hadrian folgt eine griechische Reaktion. Der grosse Reisekünstler, der das Geschaute in der Wunderschöpfung der Villa Adriana festhalten wollte, schwärmte für das Archaische (Isisstatue, Kapitol) und schuf einen Idealtypus in der Skulptur, indem er seinen Liebling Antinous unzählige Male als Mensch und als Gott porträtieren liess. (Sala Rotonda, Vatikan und Villa Albani.) Unter Mark Aurel und den übrigen Antoninen wird wieder mehr das spezifisch römische Element in der Kunst betont. (Reiterstatue Mark Aurels, Kapitol.) Die Architektur jener Zeit erreicht ihre höchste Blüte im Tempel des Castor und Pollux, im Doppeltempel der Venus und Roma, den Hadrian selbst entworfen (es war ein Prachtgebäude, in welchem die Verschmelzung des griechischen und römischen Tempeltypus aufs Glänzendste zum Ausdruck kam) und dem Mausoleum des Hadrians, der jetzigen Engelsburg. Bald naht der Verfall, der sich in der Skulptur in den Kolossalbüsten und in der Vorliebe für Polychromie zeigt, wo die Varietät des prächtigen Materials die Kunst ersetzen soll. Es ist die Zeit der Soldatenkaiser. Den Tiefstand bezeichnet der Triumphbogen des Septimius Severus. Dessen Nachfolger Caracalla macht sich noch unsterblich durch die Pracht seiner Thermen, dann aber folgt ein Jahrhundert von inneren und äusseren Kriegen, in denen es gilt, sich der Barbaren zu erwehren. Ruhe tritt erst wieder ein mit Diocletian, der sich durch den Bau seiner riesigen Thermen, die zweimal so gross waren, als die des Caracalla, von den Römern gleichsam Verzeihung dafür erkaufen wollte, dass er in Dalmatien residierte. Betrachtet man den von Michel Angelo zur Kirche umgewandelten Riesensaal dieser Thermen und vergleicht ihn mit der Marmorpracht der Basilika S. Paolo fuori la mura, so erhält man eine blasse Ahnung von der Pracht der alten Bäder. Auch Konstantin baute Thermen, sein Gegenkaiser Maxentius aber errichtete

die sogenannte Konstantins-Basilika. In ihr erhebt sich die römische Architektur nach dem langen Verfall zu ungewohnter Grösse. Man nennt sie auch die „Schlussblüte der antiken Architektur", „das Bindeglied zwischen antiker und christlicher Baukunst". Jedoch, die Extreme berühren sich, nicht weit von diesem Wunderbau ragt der Triumphbogen des Konstantin, der aus Mangel an guten Bildhauern nur halb mit neuen, halb aber mit den vom Trajansbogen gestohlenen Reliefs geschmückt wurde, und so gleichzeitig ein Denkmal des Verfalls und der Blüte darstellt.

Der Hinweis auf die antike Kunst wäre nicht vollständig, wenn wir nicht auch der Sarkophage, des Stucco, der Malerei und der Mosaik gedächten. Die römischen Sarkophage, die nur dem Tode dienen sollten, erweckten ja im Mittelalter die Kunst zu neuem Leben. Ihre Zahl im heutigen Rom ist noch Legion, man sieht sie in den Museen, den Villen, in den Höfen und eingemauert in die Wände der Paläste (Palazzo Mattei). Ihre Reliefs folgen natürlich dem Auf und Ab der übrigen Bildhauerkunst. Ein schönes Aufflackern der Kunst bezeugt der Sarhophag aus dem dritten Jahrh. n. Chr., der Prometheus als Menschenschöpfer darstellt. (Kapitol.) Reste des altrömischen Stucco finden wir in den Diocletians- und Titusthermen, letztere wurde für Raffael bedeutsam (s. S. 33). Was die antike Malerei anbetrifft, so diente sie, wie wir sahen, meist zum Gräberschmuck, dann zu den Reklametafeln bei Triumphzügen und zum Wandschmuck. Eines ihrer herrlichsten Beispiele ist die Aldobrandinische Hochzeit. (Vatikan-Bibliothek.) Wandmalereien finden wir noch im Hause der Livia (Palatin), im Auditorium des Mäcenas, in Prima Porta, sowie im Casino Rospigliosi. Von der Blüte der Zeichen- und Gravierkunst zeugt die fikorinische Liste in Museo Kircheriano. Früh suchten die Römer, wie das jetzt noch mit den Altarbildern in der Peterskirche geschieht, die Malerei durch Mosaik zu ersetzen. Viele treffliche

Mosaikbilder sind uns erhalten, vom einfachen Fussboden mit schwarz-weissen geometrischen Zeichnungen, bis zu den schönsten Blumenstücken, Porträts und Geschichtsbildern. (Vatikan, Lateran, Casino Borghese.)

Mit Konstantin beginnt der Übergang zur christlichen Zeit; denn wenn auch Konstantin auf dem Sterbebette Christ wurde, so war damit nicht auch sein ganzes Reich sofort christlich geworden. Die Übergangszeit, in der das Heidentum noch jahrhundertelang fort vegetierte, wurde durch die Stürme der Völkerwanderung getrübt. Rom, das zu Gunsten des leichter zu verteidigenden Ravennas als Hauptstadt entthront worden war, ging seinem Verfall entgegen, wie eine Provinzstadt, deren Lebensnerv durchschnitten ist. Und doch war es im vierten Jahrhundert noch eine herrliche Stadt, die noch 10 Fora, 11 grosse Thermen neben 865 kleineren Bädern, 3 Theater, 2 Amphitheater, 2 Rennbahnen, 423 Tempel, 28 Bibliotheken, 1790 Paläste, 4000 Götterbilder und Denkmäler — ungerechnet der Statuen in den 36 Triumphbögen, den Bädern, Basiliken, Theatern — besass. Doch bald gings zu Ende. Die nach Konstantinopel gewanderten Kaiser hatten schon viele wertvolle Kunstwerke fortgeschleppt, dann kam die Zerstörung durch die Plünderungen Roms durch Alarich und Geiserich. Es folgte der gewaltige Ringkampf der Byzantiner mit den Ostgoten in dessen Verlauf Rom von 536 — 552 fünfmal erobert wurde, so dass seine Einwohnerzahl auf 40000 herabging. Dazu fehlte es Rom an einem Oberhaupte, da der Vertreter des byzantinischen Kaisers in Rom nur ein Schattensatrap war, so lange die Langobarden Italien beherrschten, und der Bischof in Rom, den die Gläubigen „Vater“ (papa) nannten, politisch noch nichts zu sagen hatte, um so mehr, als die Kirche noch in viele Sekten gespalten war. Eine Wendung trat ein mit Gregor

dem Grossen, dessen Andenken die kunsthistorisch so bedeutsame Kirche am Cälius geweiht ist. Der Mann der als Patrizier, Diplomat, Staatsbeamter und Mönch — denn damals waren nur die Klöster, namentlich die des Benediktus, die Retter der alten Kultur, — für seine Zeit ungewöhnlich gebildet war, wurde 590 als 50jähriger Bischof von Rom. Als solcher entstand in ihm der Gedanke, die grosse Staatsidee, die in Roms Boden zu wurzeln schien, und die grosse Organisation des römischen Reiches, die nur scheintot war, für die Kirche auszunutzen. So wurde er der Gründer des römischen Papsttums, das später den grössten Faktor in der Geschichte der römischen Kunst bildet. Seine Nachfolger hielten an seinem Streben fest, das den ersten Schritt zu seiner Verwirklichung tat, als der Langobarde Liutprand durch die Schenkung der Stadt Sutri den Grundstein zum Kirchenstaate legte. Ein andrer Deutscher, König Pipin erweiterte indirekt den Kirchenstaat — wenn auch seine berühmte Schenkung nicht erwiesen ist, — da er durch die Vertreibung der Byzantiner den Anschluss Ravennas und des Exarchats an Rom erleichterte. Besiegelt wurde der Kirchenstaat durch die ziemlich überrumpelte Kaiserkrönung, die Karl d. Gr. über sich ergehen liess. Damit war Rom vor aller Welt wieder als der Talisman proklamiert, dessen Besitz die Weltherrschaft verbürgte. Als 846 nun sogar Papst Leo IV. nach dem Abzug der Sarazenen als König handelte und die „Leostadt" befestigen liess, merkte der Adel erst, dass die Geistlichkeit klüger gewesen sei, und er suchte daher, ihr den Besitz von Stadt und Reich streitig zu machen. Gegenüber den Vorstössen der Grafen von Mentana (Crescentius) und Tuskulum müssen die deutschen Könige oft Handlangerdienste leisten, um den wankenden Thron der Päpste zu stützen. Gregor VII., der die Apogée des päpstlichen Kaisertums darstellt, schliesst diese Epoche mit einem für Rom recht unglücklichen Ereignisse, seine Demütigung Heinrichs IV

hat sich in reagierenden Vorstoss umgesetzt; um sich also vor dem zornigen deutschen Feinde zu schützen, rief er den tapferen Condottiere der Normannen, Robert Guiscard, herbei, der sich für diesen Dienst durch gründliche Plünderung Roms (1084) bezahlt machte.

Wie gestaltete sich nun in diesem kurz skizzierten Rahmen die Entwickelung der Kunst? In der nachkonstantinischen Zeit hatten die Bischöfe von Rom nur eine Politik: die Ausrottung des Heidentums. Sie bauten Kirchen und Klöster und machten die heidnischen Tempel entweder durch desinfizierende Umweihung unschädlich, oder wandelten sie zu Steinbrüchen. Noch im achten Jahrhundert war die Basilica Julia Steinbruch und das Forum eine einzige Kalkbrennerei; denn die Statuen galten nur als Kalkreservoirs. Bessere Götterstatuen begnügte man sich, umzutaufen; so geht die Sage, dass der Petrus im Petersdom aus dem Erz des Jupiter Capitolinus entstanden, oder ein Äskulap sei, ebenso wie die hl. Helena in Croce S. Gerusalemme nur eine Umbildung der barbarinischen Juno (Vatikan) ist, und Mark Aurel nur gerettet wurde, weil man ihn für ein Reiterbild des ersten christlichen Kaisers hielt. In diesem Vernichtungskrieg halfen treulich mit Theodorich, der durch ein Edikt die Zerstörung aller Götzen und Tempel befahl, und Constans II., der alle noch vorhandenen Bronzen von Rom nach Konstantinopel schleppte. Wie langsam aber trotz alledem das Heidentum verschwand, lehrt ein Blick auf die altchristlichen Sarkophage (Lateran), deren Reliefs noch ganz heidnische Symbole zeigen. Auch bei den ersten christlichen Kirchen kann man noch die Anpassung an das Vorhandene feststellen. Die erste Form der christlichen Bethäuser war die des römischen Privathauses. (Beispiel: San Clemente.) Daneben errichtete man auch bald Dome, die mehr den antiken Pfeilerhallen (Basiliken) entsprechen. (S. Maria Maggiore 5. Jahrh.) Einen abweichenden Typ stellt S. Stefano Rotondo (5. Jahrh.) dar, in der man den Rundbau mit dem Basilikabau vereinigen

wollte. In der Zeit der Karolinger wurde ausser den schönen Kirchtürmen (Beispiel: S. Maria in Cosmedin) nicht viel gebaut. Von grosser Bedeutung ist in dieser Epoche die Malerei, wenn oft auch mehr für die Geschichte der Kirche, als die der Kunst. Die in den Katakomben gefundenen Malereien (Kopien im Lateranmuseum) sind, wenn auch naiv, gar nicht schlecht. Sie zeigen wie die Sarkophage, noch das Festhalten am Antiken. Beispiele für die Dekorationsmalerei in den Privathäusern zeigen die altrömischen Häuser unter S. Giovanni e Paolo (3. und 4. Jahrh.) und S. Cecilia, auch sie ist noch halb heidnisch, nur hier und da mit christlichen Symbolen durchsetzt. Schöne Wandmalereien zeitigte die Entdeckung der Kirche S. Maria antiqua, andere finden wir in S. Sebastiano (Palatin) und in Maria Maggiore. Mit dem neunten Jahrhundert verfällt die Wandmalerei, wie die Bilder der slavischen Apostel Cyrill und Methodius in der Unterkirche von S. Clemente zeigen. Aus dem zwölften Jahrhundert wurden einige Wandmalereien aus der alten Kirche S. Agnese fuori in den Lateran herübergerettet. Aus derselben Zeit stammen einige Fresken im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo. Von der byzantinischen Malerei haben wir nur wenige Proben, in Quattro Coronati (12. Jahrh.) und in der berühmten Kasel (Dalmatica) Leos V. in der Sakristei von St. Peter, die als Nachahmung eines byzantinischen Bildes gestickt wurde. — Von der Mosaikmalerei dieser Zeit blieb uns viel erhalten. Deren Tradition, die nie ganz ausgestorben war, wurde durch den Wetteifer mit Ravenna wachgehalten, ohne dass dessen byzantinische Richtung viel Einfluss ausübte. Die Durchschnittsreisenden, die sich oft — und von ihrem Standpunkte aus mit Recht — nicht viel aus diesen Mosaiken machen, und sie höchstens mit der ehrerbietigen Scheu bestaunen, die das Alter heischt, würden mehr Interesse empfinden, wenn sie Zeit und Lust hätten, einmal alle Mosaiken jener Zeit hinter einander zu be-

trachten. Erstaunen würden sie vor allem vor einem der frühesten (380—390 n. Chr.), das die Apsis von S. Pudenziana schmückt. Hier haben wir noch hellenische Sinnenfreude. Nach S. Pudenziana besuche man S. Constanza. Das fünfte Jahrhundert ist durch die Mosaiken des Mittelschiffs von S. Maria Maggiore vertreten, heidnische Akteure tragen in ihnen alttestamentliche Geschichten vor. Das sechste Jahrhundert, die Blütezeit, tritt uns in S. Cosma e Damiano entgegen (herrliche Christusgestalt), das siebente Jahrhundert, das schon rohere Formen zeigt, hinterliess Werke in der Taufkirche Konstantins (Oratorio S. Venanzio) und S. Stefano Rotondo, das achte im triclinium Leonianum (Aussenseite der Scala Santa), das neunte im Triumphbogen von S. Prassede und in der Zeno-Kapelle dieser Kirche, sowie in S. Maria Domnica. Grossen Verfall verraten die aus dem gleichen Jahrhundert stammenden Mosaiken von S. Marco und von S. Cecilia. Einen Fortschritt zeigen erst wieder die Mosaiken des zwölften Jahrhunderts (S. Maria Trasteverre, S. Clemente-Oberkirche und S. Francesca Romana).

Gegen Mitte des zwölften Jahrhunderts beginnt in Italien ein neues Leben. Wollte man gerecht sein, so müsste man aus dieser Zeit den Beginn der Renaissance datieren. Zwei Dinge hatten das geistige Antlitz der Welt verändert, der Kampf gegen die Mauren in Spanien, dessen herrlichste Episode, die Eroberung von Toledo 1085 die Litteraturblüte in Südfrankreich hervorrief, und die Kreuzzüge. Durch die Berührung mit den Arabern war auch Aristoteles wieder entdeckt worden, und so entstand die scholastische Philosophie. Humanistische Bildung wanderte aus den Klöstern in die Laienwelt. Im neuen Geiste schufen Grosses Abälard und sein für Plato schwärmender Schüler Arnold von Brescia. Auf ihren Füssen stehen Dante (1265 bis 1321) — 1300 in Rom — und Petrarca (1304—1374 — er

Aufnahme Anderson
FORUM ROMANUM.

wird in Rom zum Dichter gekrönt —). Die Kreuzzüge hatten den Handelsgeist belebt und wiederum eine Weltpolitik gezeitigt. Der Handel aber erzeugte in Ober- und Mittelitalien Reichtum, Freiheit, Kunstbedürfnis, Kunst. Venedig hatte schon Ende des elften Jahrhunderts seinen Markusturm gebaut, Pisa ebenfalls seinen Dom. Und in Pisa liess das alte Rom mittelbar wieder Kunst erstehen, als Niccolo Pisano und sein Sohn Giovanni (1250—1308) altrömische Skulpturen nachzeichneten und sich so heranbildeten. Und wie verhielt sich Rom in dieser Zeit? Das Beispiel der lombardischen Städte hatte seine Bürger begeistert, auch sie machten sich selbständig, setzten 1143 einen Senat ein und erweckten dadurch nur die Eifersucht des Papstes und des Adels. Dieser hilft sich, indem er die vielen Festungstürme errichtet, die seine Paläste schützen, aber auch viele antike Monumente, die das Baumaterial lieferten, vernichteten. Es waren ihrer aber unzählige; denn der Senator Brancaleone liess 1255 bis 1258 im Kampf gegen den Adel noch 140 dieser Trutzfesten niederreissen. In seiner Bedrängnis, bedroht vom Volk und Adel, stützt sich der Papst auf die Anjous von Neapel, und 1268 ist er thatsächlicher Herr der Stadt. Die Macht des Papsttums steigert sich unter Bonifaz VIII., der sich als erster auf die Finanzwirtschaft im grossen verstand, wie das zuerst von ihm verkündete Jubeljahr beweist. Doch seine verfehlte äussere Politik führt zum Konflikt mit Frankreich, das dem 1305 gewählten Papste Clemens V. die Bedingung auferlegt, in Frankreich zu residieren. So entstand das Exil von Avignon, das mit einer kurzen Unterbrechung bis 1377 dauerte. Gegen das Exil protestiert das neu erwachte Nationalgefühl der Italiener. Dante und Petrarca lassen pamphletartige Klagen los, ohne dass man sie hört. Rom selbst ist tot. Nur unter der d'Annunzianischen Spielart des rhetorischen Übermenschen, dem Schreiberlein Cola Rienzi erwacht 1347 die in jedem Römer schlummernde Idee von Roms Weltmission, aber seine durch keine realpolitische Grund-

lage gestützte Schwarmgeisterei findet ein schwaches Geschlecht. Seine Herrschaft verglimmt wie ein Strohfeuer. Erst, als Papst Clemens XI., der an die Wiedereroberung Roms denkt, den spanischen Realpolitiker, Kardinal Albornoz gegen den römischen Adel loslässt, kann Rienzi nochmals als dessen Werkzeug eine kleine Rolle spielen, bis er seiner eigenen Tyrannei zum Opfer fällt. Gregor XI. kehrt dauernd nach Rom zurück. Seine Nachfolger haben noch gegen den Adel zu kämpfen, gegen den sie mehrere Male die Hilfe des Königs von Neapel Ladislaus anrufen, der auch liebenswürdig der Einladung folgt und mehrere Male à la Robert Guiscard Rom plündert. Was er versäumte, holte die Pest nach. Rom scheint seinem Verderben nahe. Da gelingt es Eugen IV., nachdem Martin V. durch das Konzil von Konstanz 1407 den kirchlichen Krieg beendet hat, auch durch Hilfe des Adelstöters Kardinals Vitelleschi den Bürgerkrieg zu enden. Der Papst ist Alleinherrscher. Das ist der Wendepunkt für die Kunstgeschichte Roms.

In der Architektur dieser skizzierten Epoche 1150–1450, die durch das jetzt noch ragende Haus des Rienzi, besser „Casa di Crescenzio", nahe beim Vestatempel ein abschreckendes Beispiel der Vermengung des Alten mit dem Neuen stellt, begegnen wir als einem erfreulichen Typus Meister Vassalettus, der die Kreuzgänge von S. Giovanni Laterano und S. Paoli fuori schuf. Ein Juwel ist auch der letzte Rest des alten Papstpalasts am Lateran, die Sancta Sanctorum (Scala Santa), ein Werk der Cosmaten (s. unten). Um 1280 verpflanzten die Dominikaner, wahrscheinlich Fra Sisto und Fra Ristoro, die Erbauer von S. Maria Novella in Florenz, den gotischen Stil nach Rom (S. Maria sopra Minerva), der aber keine Wurzeln schlagen konnte. Die Skulptur erhält ihr Gepräge durch die Cosmaten, deren Namen auch auf ihre Arbeitsart überging, die als Verbindung von Skulptur und Mosaik bekannt ist. Ihre Kunstschule, die einzige originale im damaligen Rom, die feinen

Formensinn mit technischer Gewandtheit verbindend anmutige Werke dekorativen Charakters schafft, dauert von 1150—1300. Die besten Arbeiten stammen, abgesehen von denen des zur Schule gehörenden Vassalettus, aus der Regierungszeit Bonifacius VIII. (1294—1303). Man bewundert ihre Werke, die gewundenen Osterkerzen, die Ambonen (Lesepulte) am besten in S. Lorenzo fuori, ihre musivischen Teppiche aus Stein in S. Maria Maggiore und in S. Giovanni e Paolo, ihre Mosaikgemälde am Seitenportal von Ara Coeli und an der Mauer der Villa Mattei (Jacopo Cosma). Schöne Mosaiken schuf auch Jacopo Torritti, so um 1290 die Mosaiken der Apsis von S. Giovanni und die der Apsis von Maria Maggiore, deren ornamentales Beiwerk direkt auf ein antikes Vorbild, das Mosaikgemälde von Palästrina zurückgeht. Filippo Rusuti, der den Übergang von Cimabue zu Giotto darstellt, schuf die Mosaiken in der Vorhalle von S. Maria Maggiore. Auch Giotto wurde nach Rom berufen, um ein Mosaikbild zu schaffen, die herrliche „Navicella“ (Christus im Sturm auf der See). (Vorhalle S. Peter.) Wir begegnen ihm aber auch als Maler in Rom, so in einem Fresko des rechten Seitenschiffs des Laterandoms, wo er den von zwei Kardinälen umgebenen Bonifaz VIII. segnend darstellt, wie er das Jubeljahr eröffnet, dann in 3 Tafelbildern der Sakristei von S. Peter „Christus mit Engeln“, angebetet von Kardinal Stefaneschi, Giottos Gönner, „Kreuzigung Christi“ und „Enthauptung Pauli“. Von Giottos Zeitgenossen Pietro Cavallini weiss man noch nicht viel, hoffentlich bringen die in S. Cecilia entdeckten Fresken mehr Licht über ihn. Doch kehren wir zur Skulptur zurück, die in jener Zeit herrliche Grabmäler lieferte. Zu nennen ist vor allem das Grabdenkmal des Bischofs Durante (M. Minerva), das des Kardinals Consalvo (Maria Maggiore), das des Kaplans Stefano de Surdi (S. Balbina), dann auch das schöne Grab der Familie Savelli, eine Verbindung von antikem Sarkophag, gotischen Spitz-

türmchen und Mosaik. In die Zeit von 1369 fällt der Bau des Tabernakels in S. Giovanni Laterano, das Barna von Siena mit Malereien schmückte. Schöne Skulpturen lieferte auch Simone di Giovine Ghini zu Papst Martins V. Zeiten (dessen Grabmal, S. Giovanni und hl. Johannes, Oberkirche S. Clemente), sowie Maini da Fiesole (nicht zu verwechseln mit dem dreissig Jahre spätern Mino da Fiesole) „S. Sebastian“ (Statuette in Maria sopra Minerva).

Nicolaus V. (1447—1455), an dessen Namen die modernen Alexandriner, die ohne schablonisierende Rubrikeinteilung nicht leben können, den Beginn der Renaissance knüpfen, erntet nur die Früchte der Arbeit seiner weltlichen und geistlichen Vorgänger. Er fand die Kirche zentralisiert, die Gläubigen einig vor. Das Papsttum hatte den unbestrittenen Besitz des Kirchenstaats. Das Geldwesen war brillant organisiert. Jetzt galt's, den andren italienischen Staaten und der tributzahlenden katholischen Welt zu zeigen, dass der römische Papst der grossen Tradition Roms sich würdig erweise. Die Zeit der römischen Cäsaren scheint wiedergekehrt. Wer den Anspruch erhebt, deren Nachfolger zu sein, muss, wie sie repräsentieren. Noblesse oblige. Zwar war Nikolaus nur von bürgerlicher Herkunft, aber er war gelehrt und hatte sich durch den Umgang mit dem Florentiner Humanisten und durch viele Reisen gebildet. Sein Streben kennzeichnet der Ausspruch, den er tat, als er die neue Peterskirche errichten und den von dem prachtliebenden Orsini, Nicolaus III., gegründeten Vatikan zu einer kaiserlichen Residenz umbauen wollte, „es sei monumentale Notwendigkeit, die Volksmengen durch die Grösse dessen, was sie sehen, in ihrem schwachen und bedrohten Glauben zu kräftigen“. Also mit einem Worte: Kunst aus Staatsraison. Aber woher nehmen und nicht stehlen?

Rom hatte keine Künstler, folglich mussten sie geborgt werden. Vor allem holte er L. Battista Alberti (1404 bis 1472), jenen „encyklopädischen Menschen", der Architekt, Priester, Maler, Dichter, Mechaniker zugleich war, und besonders als Erklärer und Apostel des alten Vitruvius der individuellen und anmutigen Baukunst seiner Zeit die strengeren Gesetze der Antike beibrachte. Pius II. (1458—1464) (Äneas Sylvius) war Humanist und stammte aus Siena, kam also aus einem kunstverständigen Milieu. Ausserdem hatte auch er als Diplomat auf Reisen die Welt gesehen. Er suchte vor allem, die Quellen der Kunst zu sichern, indem er jedweden mit den schärfsten geistlichen oder weltlichen Strafen bedrohte, der sich an den Monumenten des Altertums vergriff. Auch sein Nachfolger, Paul II. (1464—1471) entstammte einer Stadt, die damals auf dem Gebiete der Kunst der Blüte entgegenging, Venedig. Er baute den Palazzo Venezia. Sixtus IV. (1471—1484), aus dem Geschlechte della Rovere war eine Herrschernatur. Sein Streben ging dahin, eine Hausmacht zu gründen, und seine Eifersucht auf Florenz, Ferrara, Venedig, mit denen er häufig in Krieg verwickelt war, bewog ihn, auf jede mögliche Weise, Geld zusammenzuraffen, um auch in der Verschönerung seiner Residenz das Ansehen des Papsttums zu heben. Er baute die sixtinische Kapelle, den Ponte Sisto und viele Kirchen. Innocenz VIII. (1484—1492) aus dem genuesischen Geschlechte Cybo, ein verworfener Mensch, der sogar von Sultan Bajesid ein Jahrgeld von 40000 Dukaten annahm für die Gefangenhaltung seines Bruders, des Prinzen Dschem, dachte nur an seine Familie. Dies that auch der spanische Übermensch Alexander VI. (1492—1503), nebenbei aber war dieser auch ein grosser Politiker, der Italien zur Einheit zusammenschweissen wollte, um seinem Sohn Cesare Borgia ein Reich zu schaffen, wodurch er Einfluss in Europa gewinnen könnte. Skrupel- und sittenlos wie er war, nutzte er alles zu diesem Zwecke aus,

so auch die Kunst, die seinem Hause Glanz und Ansehen geben sollte. Unter ihm kam Michel Angelo zum erstenmale nach Rom, unter ihm baute Bramante viele Paläste, schmückte Pinturicchio die päpstlichen Gemächer (appartamento Borgia). Julius II. (1503—1513) war aus ähnlichem, aber kräftigerem Holze geschnitzt. Der Neffe von Sixtus IV. wollte ebenfalls Rom zur Hauptstadt des geeinten Italiens machen, und in seiner Ungeduld zog er selbst in Streit und Kampf, wobei er aber, eben so ungeduldig, die Künstler zu neuem Eifer antrieb, um Rom auch zur Kunststadt zu machen, wohl wissend, dass diese Kunst sich schnell in Macht umsetzen würde. Bramante begann den Bau der Peterskirche wieder, der 50 Jahre geruht hatte, Michel Angelo malte die Decke der sixtinischen Kapelle aus, Raffael, den der Papst 1508 berufen hatte, musste die von Soddoma und Perugino begonnene Ausschmückung der Stanzen des Vatikans ausführen. Leo X. (1513—1522) war der zweite Sohn Lorenzos, des Prächtigen. Das besagt alles. Als ein Medici, als ein Florentiner an Kunst, Prunk, Umgang mit Dichtern und Gelehrten gewöhnt, sucht er seine Vorgänger im Papsttum und seine Kollegen, die Fürsten der italienischen Einzelstaaten, durch Glanz des Hoflebens, durch Beförderung der Kunstentwickelung zu überflügeln. Für Geld brauchte er nicht zu sorgen; denn alle Gläubigen der anderen Länder Europas, die der feingebildete Mann als „Barbaren“ betrachtete, waren ihm tributpflichtig. Wie einst die „Barbaren“ den römischen Kaisern die Kriege führten, so lieferten sie jetzt dem kirchlichen Cäsaren die Mittel, um den schillernden Prunkhof, an dem das Heidentum neu erstanden war, halten zu können. Sein Wahlspruch war „Godiamoci il papato, perchè Dio ce lo ha dato“. (Geniessen wir das Papsttum recht, Gott gab's dafür seinem lieben Knecht.) Das Hauptwerkzeug seines Kunstbestrebens fand er in Raffael, der den Bau der Peterskirche leitete und die Loggien ausmalte. Mit seinem

Nachfolger, dem von Karl V. aufoktroyierten Papste Hadrian VI. kam ein retardierendes Moment in Roms Kunstentwickelung; denn der Asket hasste den Luxus. Clemens VII. (1523—1534) retardierte noch mehr; denn dieser feine Medicäer beschwor durch seine falsche Politik die Plünderung Roms von 1527 herauf, die der ewigen Stadt ungeheueren Schaden brachte. Gleichwohl ist sein Pontifikat in der Kunstgeschichte berühmt; denn es sah die Entstehung von Michel Angelos „Jüngstem Gericht". Paul III. (1534—1549), der Gründer der Dynastie Farnese, der als Kardinal schon den Bau des Palazzo Farnese begonnen und die farnesischen Gärten angelegt hatte, bewies, obgleich unter ihm auch die Peterskuppel weitergeführt und die Paläste auf dem Kapitol begonnen wurden, dass er die Kunst nicht um ihrer selbst willen liebte; denn sonst hätte er sich nicht so an den alten Bauwerken versündigen können, als er 1536 beim Einzuge Karls V. eine Feststrasse von Porta Sebastiano über das Forum bis zum Korso legte und alles niederreissen liess, was den freien Blick auf das Kolosseum stören konnte. Unter Julius III. (1550—1555) fällt der Bau der Villa Papa Giulio. Der mönchisch strenge Paul IV. (1555—1559) aus dem neapolitanischen Hause Caraffa liebte die Inquisition mehr, als die Kunst und starb allen verhasst.

Das waren die „Besteller" der Epoche von 1450 bis 1558, unter denen es Mode wurde, Kunstfreund zu sein, zumal Beschäftigung mit der Kunst „oben" gern gesehen wurde. Kein Wunder daher, dass die reichen Kardinäle jener Zeit mit den damaligen Nachfolgern der antiken „equites", den Börsenbaronen wetteiferten, von denen der bedeutendste und geldkräftigste der Sienese Chigi war. Modesache waren natürlich auch die Künstler und je mehr diese sich, den späteren französischen Abbés und manchen heutigen Kunsthistorikern vergleichbar, dazu hergaben, Schosshündchen der Gesellschaft zu sein, um so mehr wurden sie verhätschelt und mit Aufträgen

überhäuft. Leute, wie Michel Angelo, die sich in einsamer Grösse abschlossen, wurden nicht so gut behandelt.

Was die Baumeister jener Epoche anbetrifft, für die der alte Vitruvius das non plus ultra bildete, so weiss man nicht, was Alberti baute, auch ist der Schöpfer der Florentiner Feste, als welche sich der Palazzo Venezia darstellt, unbekannt. Unter Sixtus IV. weilte auch der Dombaumeister von Florenz Pollajuolo in Rom, der, weil er das in Rom Gelernte so anschaulich zu schildern wuste, den Beinamen Cronaca erhielt. Der bedeutendste Baumeister von Sixtus IV. war der Toskaner Meo del Caprino, von dem u. a. die Fassade von S. S. Apostoli und die Vorhalle von Pietro in Vincoli herrühren. 1499, also unter Alexander VI., kam Bramante, der Landsmann Raffaels, da auch er in Urbino geboren wurde, nach Rom. Seine Kunst stellt eine Vereinigung von Alberti und Lionardo da Vinci dar. Seinen ersten Unterricht hatte er in Mantua bei dem strengsten Ausbeuter der Antike, Mantegna, erhalten. 1502 baute er den herrlichen Tempel in Pietro Montorio, 1504 den stimmungsvollen Klosterhof von S. Maria della Pace, 1505 begann er die Pläne zur Peterskirche, die leider nicht ausgeführt wurden, wollte er doch, wie bekannt, einen Kuppelbau mit vier ganz gleichen Kreuzarmen schaffen. 1506—1514 war er der Bauleiter. Von ihm rühren die Kuppelpfeiler her, von ihm die Feststellung der grossartigen Verhältnisse der wunderbaren Festhalle; denn dieses ist sie und kein Andachtshaus, keine Kirche. Inzwischen baute er noch das Chor von S. Maria del Popolo, einen Teil des Damasushofes und begann die Verbindung zwischen dem Vatikan und dem Belvedere. Der zweite Bauleiter der Peterskirche, von 1515—1520 war kein geringerer als Raffael. Damals schien das Sprichwort der Spezialisten „Schuster bleib bei deinem Leisten“ noch nicht zu existieren, und die Künstler, die sich, weil sie Kunst aus allen Poren atmeten, in mehreren Kunstzweigen zugleich bethätigten, waren nicht so selten, wie die Klinger von

PETERSKIRCHE.

heute. Die Geistlichkeit wollte aus kirchlichen Gründen einen Langbau, statt des Bramanteschen Centralbaus, und so arbeitete Raffael am Langschiff. Ausserdem baute er die kleine, jetzt leider verwahrloste Kirche S. Eligio degli Orefici, den Palazzo Vidoni und ein jetzt zerstörtes Haus in Borgo, das in Palazzo Spada nachgeahmt wurde, dazu leitete er den Bau der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo. Ebenso wie Raffael war auch sein Schüler Giulio Romano Architekt, er baute die Villa Lante und Villa Madama. Raffaels Nachfolger als Leiter des Baus der Peterskirche war der Florentiner Antonio da Sangallo d. J., doch vorerst nur für ein Jahr, da der Bau von 1521—1534 ruhte. Von da an führte er den Bau zwei Jahre lang zusammen mit Baldassare Peruzzi weiter und von 1536—1546 allein. Daneben vergrösserte er den Vatikan, begann den Palazzo Farnese und die Kirche S. Maria di Loreto und erbaute den Palazzo Sacchetti, den schönen braunen Backsteinbau in der Via Giulia, als sein Wohnhaus und wahrscheinlich auch das Schmuckkästchen Palazzo Linotta. Neben diesen Architekten ist noch zu nennen der spätere Baumeister Venedigs, Jacopo Sansovino (San Giovanni dé Florentini, Palazzo Lante,) und der Toskaner Baldassare Peruzzi (1486—1536), der sich an der Hand von Bramante nach der Antike gebildet hatte. Beim Bau der Peterskirche übte dieser keinen Einfluss aus, aber bei seinen übrigen Bauten (namentlich bei der eleganten Villa Farnesina des Banquiers Chigi und den eigenartigen Palazzo Massimi, dessen gekrümmte Fassade und Säulenhof berühmt ist) nimmt er durch edle Formen und reizende Perspektivwirkung gefangen. Der grösste Baukünstler jener Tage aber ist Michel Angelo Buonarotti aus Florenz. Zweiundsiebzig Jahre war dieser alt, als er 1546 die Leitung des Baus der Peterskirche übernahm, den er noch bis 1564 fortsetzte. Er brachte die Kirche auf kleinere Formen und wurde der Schöpfer der herrlichen Kuppel, deren Tambour er selbst noch vollendete.

Dieses Riesenwerk machte und macht solch verblüffenden und zugleich erhebenden Eindruck, dass das Gerede entstand, Michel Angelo habe das Pantheon auf die Konstantinsbasilika gestülpt und so ein Werk geschaffen, das den Anfang der Architektur der römischen Kaiserzeit mit deren Ende verbinde; in Wahrheit begeisterte sich der olympische Künstler aber an der Florentiner Domkuppel. Was seine sonstige Bauthätigkeit anbelangt, so ist sie, wie seine Thätigkeit überhaupt, bewundernswürdig reich. Er befestigte den Borgo, vollendete den Palazzo Farnese (Fries und Säulenhof), schuf die Kirche S. Maria degli Angeli in den Diokletiansthermen, den wundervollen Kreuzgang daselbst und entwarf die Zeichnungen zu den Palästen des Kapitols, um von kleineren Arbeiten, wie Porta Pia etc. zu schweigen.

Die Bildhauerei dieser Zeit ist im Anfange durch viele Grabmäler gekennzeichnet. Der grosse Florentiner Donatello (1386—1466), der ebenso wie Brunelleschi nach Rom kam und dort die Antike auf sich einwirken liess, ist in Rom nur schwach vertreten, durch ein Ciborium in der Sakristei der Peterskirche (Relief: Kreuzabnahme), eine Holzstatuette in der Sakristei von S. Giovanni Laterano und das Grabrelief des Archidiakonus G. Crivelli in Ara Coeli. Sein Zeit- und Stadtgenosse Antonio Filarete schuf 1433—1447 das berühmte Bronzeportal der Peterskirche, das durch seine Mischung von christlicher und heidnischer Legende jene humanistische Epoche so frappant charakteresiert. Die Künstler der meisten Grabmäler dieser Zeit, die in Rom zahlreich vertreten sind und uns, trotzdem viel Fabrikarbeit mit unterläuft, durch Innigkeit und Naivetät erfreuen (z. B. Grabmal des Kardinals Capranica [Maria sopra Minerva], Grab des Kardinals Alain [S. Prassede], Grab der Brüder Bonsi [Vorhalle von S. Gregorio Magno], Grab der beiden Bildhauer Antonio und Pietro Pollajuolo [Pietro in Vincoli]) sind unbekannt. Viele dieser Werke sind in der Art des Florentiner Mino da Fiesole (1431—1481)

gehalten, der durch seine Porträtsbüsten den Höhepunkt der naturalistischen Bildniskunst des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet. Vor allem schön ist sein Grabmal des Pietro Riario (Rovere) in S. Apostoli, der süsse Kussmund des Jünglings, die Putten, der charakteristische S. Franziskus in der Nische sind einfach entzückend. Ebenso erfreulich ist das Grab des Freundes von Sixtus IV., Francesco Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva, das des Kardinals Forteguerra in S. Cecilia und das Grab des Cristofero Rovere in S. Maria del Popolo, das ein elegantes Madonnenrelief enhält. Ein bedeutsames Werk schuf auch der oben genannte Florentiner Antonio Pollajuolo (1429—1489) in dem Bronzegrab von Sixtus IV., der liegend dargestellt ist. (Sakramentskapelle von St. Peter.) Man beachte das schön allegorische Beiwerk. Die Sakristei von St. Peter enthält ausserdem noch zwei schöne Kandelaber von ihm. Die herrlichsten Grabdenkmäler, bei deren Anblick wir uns in S. Giovanni e Paolo oder die Frari von Venedig versetzt glauben, schuf aber Andrea Sansovino (1460—1529), der Oheim des S. 23 erwähnten Architekten. Er war ein Schüler Antonios Pollajuolo und Lionardos da Vinci. Von Julius II. berufen, fertigte er die epochalen Grabmäler des Kardinals Basso und des Ascanio Sforza im Chor von S. Maria del Popolo. Ausserdem bildete er 1512 die herrliche Gruppe Maria mit Anna und dem Jesuskinde (S. Agostino), deren von Versenkung in die Antike und tiefem Naturstudium zeugende Schönheit leider jetzt nicht genug hervortritt, da sie als Wallfahrtsbild nur zum Aufhängen von Weihgeschenken dient. Noch wäre der von Raffael beeinflusste Florentiner Martino Lorenzetto zu nennen. Sein Jonas (S. Maria del Popolo) zeigt in seiner herrlichen antiken Erhabenheit und Heiterkeit so recht den Unterschied zwischen der früheren mönchischen Auffassung der biblischen Heiligen und der freieren Weltanschauung des neuen Heidentums, der Zeit der Wiedererstehung. An dieser Statue packt alles, nicht zum mindesten die

goldige Patina. Von demselben Meister rührt auch die Madonna über Raffaels Grab im Pantheon her.

Den Höhepunkt der Skulptur jener, wenn nicht aller christlichen Zeit, bedeutet Michel Angelo. Wer Empfindung hat, braucht keiner langen Erklärung, um seine gewaltigen Schöpfungen auf sich einwirken zu lassen. Sie sind, was er war, eingüssig, nur mit sich selbst vergleichbar, hoheitsvoll, sittlich ernst und religiös. Freilich war die Religion dieser Natur — ein Gemisch von Zeus und Prometheus, welche die ruhige Klarheit des Olympiers mit Titanentrotz verband — eine andere, als damals die Priester lehrten, aber nicht übten. Das sieht man an seiner edelsten Schöpfung, der Pietà in der Peterskirche und an seinem Heiland in Maria sopra Minerva, der kein Produkt mystischer Askese, sondern hellenischer Klarheit und Erhabenheit ist. Sein schicksalsreiches Juliusgrab aber mit dem erzürnten Herrscher Moses, der die schönste Verkörperung des „Odi profanum vulgus“ ist, wirkt wuchtig und erschütternd trotz der schlechten Art seiner Aufstellung. Rom hat ausserdem noch zwei Werke von Michel Angelo, Maria mit dem aufgehobenen Leichnam Christi (Palazzo Rondanini), eine unfertig gebliebene Gruppe, und die Statue Gregors des Grossen (S. Gregorio Magno), die sein Schüler Cordieri vollendete. Dieser Schüler, der über dem Meister oft ganz übersehen wird, verdient diese Zurücksetzung nicht; denn die Statue der heil. Silvia, mit dem schmerzlichen Ausdruck im Gesicht und dem edlen Faltenwurf (S. Gregorio Magno), die Figuren am Grabmal Pauls V. und der heil. Bernhard am Grabe Clemens VIII., und die Reliefs am Grabe von Sixtus V. (alle drei in Maria Maggiore) sind glänzende Arbeiten.

Die Malerei dieser Epoche reicht von Fra Angelico bis auf Daniele da Volterra. Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole), der sich durch seine feine Auffassung der idealen Seite des Christentums und durch die Anlehnung an die Antike verdient machte, wurde 1446 von Eugen IV. zeit-

MICHELANGELO
DIE SCHÖPFUNG ADAMS (Fresko, Detail)

Aufnahme Anderson

weilig, und 1451 von Martin V. dauernd aus Florenz nach Rom herübergeholt, wo er im Kloster von S. Maria sopra Minerva wohnte und starb. (Daselbst auch sein Grab mit Reliefporträt.) Sein Hauptwerk in Rom, zugleich sein letztes, schuf er in der Nikolauskapelle neben den Stanzen Raffaels. Es atmet beseligte Frömmigkeit. Masaccio (1401—1428), den Fra Angelico als der Maler der übersinnlichen Hingebung in der Beseelung der Züge übertrifft, steht höher da durch den Ausdruck der Leidenschaft, durch Grossartigkeit und Naturwahrheit. Dieser Florentiner schuf herrliche Fresken in der Katharinenkapelle von S. Clemente (besonders grossartig: die Kreuzigung und S. Christophorus). Neben diesen beiden war zur selben Zeit Gentile da Fabriano (1370 bis 1427) in Rom thätig, auch von Martin V. berufen. Von seinen Bildern, welche die ganze Anmut der umbrischen Schule zeigen, besitzt Rom die Krönung Mariä, ein dreiteiliges Altarwerk (Vatikangalerie), und eine von Engeln umgebene Madonna. (Galerie Colonna.) Auf den Schultern von Fra Angelico und Masaccio stehen Benozzo Gozzoli (1428—1498) und Ghirlandajo. Der erstere, der 1446 als Begleiter Fra Angelicos nach Rom kam, ist im Lateran durch ein steifes, mattfarbiges, in rotem Ton gehaltenes Bild „Maria, die S. Thomas den Gürtel reicht", vertreten, das seine an Originalität arme Auffassung bekundet. Ghirlandajo (1449—1494) lieferte in Rom das beste aller Wandbilder der sixtinischen Kapelle, die Berufung der Apostel Petrus und Andreas. Die ernste, feierlich grosse Auffassung, die wohl erwogene Komposition dieses Freskos bereitet den Aufschwung vor, den die Malerei durch Raffael und Michel Angelo nahm. Staffelbilder zeigen von ihm die Galleria Barberini (Geburt Christi) und die Galleria Colonna, die zwei Novellen enthält, die den Einfluss der alten römischen Monumente verraten: „Raub der Sabinerinnen" und „Friede zwischen Römern und Sabinern". Von Benozzo Gozzoli beeinflusst ist der gleichfalls aus Florenz stam-

mende Cosimo Rosselli, ein Realist, der in der sixtinischen Kapelle vier Fresken malte, „Untergang Pharaos im roten Meere“, „Moses Gesetzgebung auf dem Sinai“, (besonders schön die rechte Gruppe) „Bergpredigt“ und „Abendmahl“, das durch gute Komposition und kräftige Farbe besticht. Fra Filippo Lippi (1406—1469) hat gleicherweise von Masaccio und Fra Angelico gelernt, vom ersten nimmt er die kräftige historische Schilderung, vom anderen die seelenvolle Gemütstiefe. Die Laterangalerie zeigt von ihm eine „Krönung Mariä“, in der der glatt gekämmte Christus fast zu fromm-blöde aussieht, während die Gruppe der Zuschauer prächtig ist, die Galleria Colonna eine „Madonna mit Kind“. Die Mutter, die dem Kinde Kirschen reicht, ist ebenso philiströs, wie die engbürgerliche Stube. Leonardo da Vinci (1452—1519), Schüler des Verrocchio und Toskaner gleich ihm, kam erst 1514 nach Rom, das jedoch aus dieser Zeit nichts von ihm besitzt, dafür aber ein Werk von 1470 hat, den nackten Hieronymus in der Vatikangalerie, der schon von seinem Bestreben, die Zeichnung durch anatomische Grundlage zu sichern, Zeugnis ablegt. Drei andere Bilder giebt's, die ihm zugeschrieben, aber bestritten werden, das herrliche durch edle Linien und wunderbare Farben ausgezeichnete Porträt der Johanna von Aragonien (Doria), das strenglinige „Madonna, die dem Kind die Brust reicht“ (Rospigliosi) und das Fresko der Madonna (S. Onofrio). Leonardo beeinflusste zusammen mit den beiden Pollajuoli den Florentiner Schüler von Filippo Lippi, Sandro Botticelli, den alle Welt wegen seiner Vorliebe zu langgezogenen schwebenden Figuren mit fliegendem Braus kennt. Er weilte, von Sixtus IV. berufen, von 1480 bis 1484 in Rom und malte drei Fresken in der sixtinischen Kapelle, die „Geschichte Moses“ (besonders schön die Brunnenscene), die „Bestrafung der Rotte Korah“, bei der die unbeteiligten Zuschauer fast wie Kiebitze beim Spiel wirken, und das „Tempelopfer in Jerusalem“, bei

dem die schlanken, herzigen Frauengestalten auffallen. Ausserdem wird ihm eine zarte Madonna der Galleria Borghese zugeschrieben. Sein und Fra Filippo Lippis Schüler ist des letzteren Sohn Filippino Lippi (1438 bis 1494), der die prächtigen Fresken in der Caraffakapelle von S. Maria sopra Minerva fertigte, welche das Leben des heil. Thomas von Aquin verherrlichen.

Die umbrische Schule, aus der Raffael hervorging, der nachher die Vorzüge aller Schulen seiner Zeit in sich vereinigte, ist in Rom von ihren Anfängen an durch namhafte Meister vertreten. Niccolo Alunno da Foligno (1430—1502) kommt in der Vatikangalerie mit zwei Altarwerken vor, ausserdem in der Galleria Colonna mit einer anmutig kindlichen Darstellung der Madonna, die einen Dämon verjagt. Unbekannte Maler jener Schule fertigten die Fresken im Hospital S. Spirito, die das Leben von Innocenz III. und Sixtus IV. schildern, sowie die Wandheiligen von S. Vito. Buonfigli, der Vorläufer Peruginos, arbeitete, von Nicolaus V. gerufen, von 1447 bis 1455 in den Stanzen des Vatikans zugleich mit dem Florentiner Realisten Andrea del Castagno. Ihre Arbeiten wurden aber später heruntergeschlagen, um denen Raffaels Platz zu machen. Perugino, Raffaels Lehrer (1446 bis 1523) malte 1480 in der sixtinischen Kapelle die Übergabe der Schlüssel an Petrus. Es ist ein herrliches Renaissancebild, das die Freude seiner Zeit an der aus der Antike neu erstandenen Prachtarchitektur lebensfrisch ausdrückt. Wie hebt sich von der Marmorpracht das Leben der damaligen Provinzbürger ab, die der gute umbrische Philister so hübsch philiströs aufgefasst hat. Von Staffelbildern Peruginos enthält die Vatikangalerie „Christi Auferstehung", bei der Christi schulmeisterliches Antlitz mit der wonnigen Landschaft kontrastiert, und die in süssem Abendlicht schwimmende „Madonna mit den vier peruginischen Stadtheiligen". Pinturicchio (1454—1513), Peruginos Gehilfe, den viele Kritiker nicht für so innerlich halten, wie seinen Meister, hat Fresken

in Rom hinterlassen, die durch ihre seltene Anmut gefangen nehmen und durch die Fortbildung des dekorativen Beiwerks Schule machten. 1479 malte er in schöner Landschaft die Anbetung der Hirten in der Kapelle Venuti (S. Maria del Popolo). Ebendaselbst in der Kapelle Giovanni Rovere „Madonna mit Kind", an den Seitenwänden Geschichten aus Marias Leben und 1505 die Deckenfresken im Chor — sein schönstes Werk. In der sixtinischen Kapelle wirkte Pinturicchio mit zwei Fresken beim Wandschmuck mit, der „Beschneidung des Moses", die in unserer hyperkeuschen Zeit durch ihre Naivetät rührt, und der „Taufe Christi". Im Vatikan malte er ausserdem die von L. Seitz restaurierte Wohnung Alexanders VI. aus (appartemento Borgia). Dann treffen wir ihn noch in einer Kapelle von Ara Coeli, wo er in poetischer Landschaft die Anekdoten aus dem Leben Bernhardins von Siena schildert, und in Croce in Gerusalemme, in deren Apsis seine Kreuzauffindung strahlt, bei der namentlich die Soldatengruppen wirken, sowie in S. Onofrio, deren Apsis er mit Fresken schmückte. Ein Staffelbild „Krönung Mariae" im Goldoval, aus dem Jahre 1500 enthält die Vatikangalerie. Auch seine Schule bringt uns eine liebliche Gabe, das Altarband unter dem Bilde des heil. Gregor in der gleichnamigen Kapelle von S. Gregorio Magno, das den heil. Michael mit vierzehn Heiligen in Halbfigur darstellt. Giovanni lo Spagna, Mitschüler Raffaels bei Perugino, schildert in der Vatikangalerie den so oft abgedroschenen Stoff der Anbetung des Kindes in schon freierer, schönerer und elegant liebenswürdigerer Weise, als sein Lehrer, in einem anderen Staffelbilde (Galleria Colonna) behandelt er den heil. Hieronymus. Von seinen Fresken, womit er das Jagdschloss der weidlustigen Päpste, Magliana, ausgeschmückt hatte, sind zehn Teile, Apollo und die Musen in die kapitolinische Gemäldegalerie gerettet worden. Ausser Perugino wirkten auf Raffael ein sein Vater, Giovanni Santi, der in Rom durch zwei Werke ver-

RAFFAEL
DIE FEUERSBRUNST DES BORGO
DETAIL EINES FRESKOS IM VATICAN.

Aufnahme Anderson

treten ist: „Heil. Hieronymus“ (Lateran), „Kinderporträt“ (Rotkäppchen) in der Galleria Colonna, und Timoteo Viti, der vorübergehend sein Lehrer war. Dieser fertigte vier Propheten über Raffaels Sibyllen in Maria della Pace und das vielumstrittene Bild „St. Lukas, die Madonna malend“ (Galerie S. Luca), das eine Zeitlang Raffael selbst zugeschrieben wurde.

Raffaelo Santi (1483—1520), die glänzendste Erscheinung unter den Malern der Renaissance, der durch sein poesieumwobenes Leben wie ein Märchenprinz mit einer solchen Glorie umgeben wurde, dass nur böse Ketzer zu kritteln wagen, steht im Urteil der Menschheit fest. Seine Bewunderer halten es schon für Sünde, wenn man vor ihm nicht niederkniet und begeisterte Jubellaute stammelt. Und doch mehren sich die Leute, die in dem verhätschelten Sonntagskinde, dem verwöhnten Liebling der Fürsten, nur den glücklichen Menschen sehen wollen, der zur richtigen Zeit in die richtige Zeit und in das richtige Milieu kam. Sie fragen auch, was aus Raffael geworden wäre, wenn er länger gelebt hätte und anstatt 1508 erst 1521 nach Rom gekommen wäre, wo nach dem Tode Leos X. wie vom Wind verstoben das prächtige Hofleben in nichts versank. Ja sie gehen sogar soweit, zu sagen, dass er dem See einer Thalsperre gleiche, der alle Wässer seines Gebiets aufnehme, aber kein gewaltiger Strom sei, wie Michel Angelo; sie finden ihn auch zu korrekt, zu elegant. Lassen wir sie bei ihrer Ansicht. Freilich dürften auch wir den leisen Zweifel aufwerfen, ob ein Künstler, dessen Werke auf über zwölfhundert katalogisiert sind, bei einem so kurzen Leben alles hat allein machen können, und ob auch vieles, was unter Raffaels Namen geht, nicht Verdienst seiner Schüler, namentlich Giulio Romanos ist, den man in Mantua gesehen haben muss, um zu wissen, was für ein Prachtkerl er war. Doch darüber mögen sich die zünftigen Kunsthistoriker auseinandersetzen. Jedenfalls ist es sicher, dass der Pro-

vinziale Raffaello Santi von Glück sagen konnte, dass er, der engen Handwerkerstube von Perugia entronnen, nach Florenz kam, dort Fra Bartolommeos, Lionardos, Michelangelos Werke kennen lernte und dann 1508 von Bramante gerufen, nach Rom kommen durfte, wo Männer wie Kardinal Bembo, Castiglione, Ariosto ihn bildeten. — Aus seiner ersten, der peruginischen Periode besitzen wir in Rom die Krönung Mariä (Vatikangalerie), aus seiner zweiten, der florentinischen, die Grablegung (Gallerie Borghese). 1508 begann er die Ausmalung der Stanzen des Vatikans in der Segnatura. Was er hier schuf, ist untadlig, wie er denn überhaupt nach der Ansicht der Ketzer als Freskomaler tausendmal mehr leistete, denn als Staffeleimaler. In den Fresken sieht man es, wie Roms bezwingendster Reiz, der Geist des Altertums, ihn durchdrang. Einem Antäos gleicht er. Wie diesem die Berührung mit der Mutter Erde allein nur Kraft gab, so fand Raffaels Kunst erst in Rom ihre Mutter. Wozu ins einzelne gehen und langatmige Erklärungen schreiben? Man bewundere in der Disputa die wunderbare Gruppierung, die Luft, den Himmel, die stupende Farbenharmonie des Ganzen, dann in der Schule von Athen, wo man in einem Augenblicke über die griechische Kulturgeschichte mehr erfährt, als aus vieljährigem Bücherstudium, die Charakterisierung der einzelnen und vor allem die Architektur und man hat vom Geiste der Renaissance einen Hauch verspürt. Und nun der Parnass! Da ist keine Gottschedsche Steifheit, das ist ein ideales Dichterparadies, das uns das Verständnis giebt, warum Schiller, Goethe, Heine so oft nach dem ewig heiteren Himmel Griechenlands geseufzt. Auch in der Stanza dell' Incendio kann man sich am „Brand in Borgo" nicht satt sehen. Man kann nicht genug staunen über die Arbeitskraft des Jünglings von Gottes Gnaden. Während er in den Stanzen schuf, erstanden 1512 die Madonna di Foligno (Vatikangalerie) und die Kapelle Chigi (S. Maria del Popolo), 1514 die von demselben Chigi bestellten

Sibyllen in S. Maria della Pace, 1515 die Teppiche, 1516 die mythologischen Bilder für das Badezimmer des Kardinals Bibbiena im Vatikan. Im gleichen Jahre aber begann Raffael die Ausmalung der Loggien, wodurch er eine vorbildliche Dekorationskunst schuf, die zum grössten Teil nur direkte Wiederbelebung der alten ist. Pompeji war zwar noch unbekannt, aber ein Rest des goldenen Hauses von Nero unter den Titusthermen lehrte Raffael kennen, was die Alten in Stuck und in „Grotesken" leisten konnten. Und wieder im gleichen Jahre entwarf Raffael die Kartons zur unvergleichlichen Geschichte von Amor und Psyche in der Villa Farnesina des Bankherrn Chigi. Zu ihr begeisterte er sich an dem herrlichen Gedicht Polizians, der „Giostra", welche die Liebe des schönen Giulio von Medici zur bella Simonetta auf der Venusinsel feiert. „Den Künstlern, die damals der christlichen Stoffe müde zu werden begannen, und die zur antiken Litteratur noch wenig Zugang hatten, vermittelte die Giostra die hellenische Fabelwelt. Ruhm genug für Polizian, dass Raffaels Galatea an der Wand der Farnesina nur eine Übertragung seiner Verse in Farben ist. Was poetisch an dem Gedicht ein Fehler genannt werden muss, die Überfülle der Bilder, das kam der Malerei zu gute, die sich lange Zeit aus diesen Stanzen nährte," schreibt Isolde Kurz. Wer denkt bei diesen letzten Worten nicht an Boecklin, der nicht umsonst die Galatea studiert hat. Wie aber auch das hellenisch gewordene „Atelier" Raffaels der christlichen Stoffe überdrüssig geworden war, lehrt sein letztes Bild „Die Verklärung", das nur zum kleinsten Teile von Raffael selbst herrührt. Hier sieht man, wie es sich gegen die Bestellung wehrt, der obere Teil will ihm kaum gelingen, weil ihm der Auftrag nicht liegt, dafür entschädigt sich der Künstler des unteren Teiles durch die liebevolle Darstellung des bewegten Volkslebens. An der Hand dieser Darstellung könnte man einen langen Vortrag halten über die Gestenfreudigkeit der Römer. Dies Bild lebt nicht nur, es tönt auch;

denn man liest den Leuten die Worte von Mund und Fingern ab. — Interessant ist auch, in der letzten Periode Raffaels zu vergleichen, wie er mit Michel Angelo ringt. Man hat das Gefühl, dass der Genussmensch Leo X., einem römischen Imperator vergleichbar, der seine Gladiatoren aufeinanderhetzte, sich ein Vergnügen daraus machte, alle seine Künstler, vor allem aber Raffael und Michel Angelo gegeneinander auszuspielen. Von den sonst in Rom zerstreuten Bildern Raffaels sei noch das Porträt der Rechtslehrer Bartolo und Baldo (Galleria Doria), das Wappenkind (Academia S. Luca) und die „Fornarina" der Galleria Barberini erwähnt. Es ist viel umstritten. Das ficht uns aber nicht an, ebensowenig, wie die Frage, ob Raffael in der Wahl dieser Geliebten Geschmack gezeigt, oder nicht, wir bewundern nur die plastische Naturwahrheit und das blühende, lebende Fleisch. Raffael soll sich der Sage nach bei Ausgrabungen auf dem Forum den Tod geholt haben. Welch tiefe Tragik liegt darin, dass ihn gerade der Mittelpunkt jener antiken Stadt, die ihm in der Kunst zur Unsterblichkeit verhalf, auch zum Sterben brachte! Nächst Raffael lernte unter seinen Schülern Giovanni di Udine am meisten von den Schätzen des Forums und der benachbarten Reste des Altertums. Drum machte sein Lehrer ihn auch zum Oberleiter bei der Ausmalung der Loggien. Besonders schöne Arbeiten von ihm zeigt die Villa Madama. Ein anderer Schüler Pierin del Vaga (1500 bis 1547) war Meister des Stucco. Man sehe nur die festlich heitere, erfrischend wirkende Decke der Sala Regia an, die er geschaffen. Als Maler begegnen wir ihm in den Fresken der Hauskapelle der Cancelleria und der Papstgemächer der Engelsburg, dann in Trinità de' Monti (Querschiffdecke), in einer Kapelle von S. Marcello (Erschaffung der Eva) und Galleria Doria (eine kleine Galatea). Giulio Romano, einer der wenigen „Römer von Rom", welche künstlerisch hervortraten (1492—1546), war mehr denn Schüler — Mitarbeiter. Von ihm rührt

MELOZZO DA FORLI *Aufnahme Alinari*
GUITARRESPIELENDER ENGEL
FRESKO IN DER PETERSKIRCHE, SAKRISTEI.

die Konstantinsschlacht zum grössten Teile her, auch die schöne „Comitas“ (Güte) in der gleichen Stanza, die „Madonna di Monteluce“ und die „Krönung Mariä“ in der Vatikangalerie. An letsterer arbeitete auch ein anderer Raffaelsschüler Francesco Penni mit. Ausserdem haben wir noch von Giulio Romano die fast an Bellini erinnernde Madonna in der Sakristei von S. Peter, das stark weltliche aber in herrlichen Farben prangende Bild „Jungfrau mit Jesus und Johannes“ (Galleria Colonna), die beiden rotbraunen Geissler (S. Prassede), die heil. Familie (Anima) und den grauen Löwenfries (Maria Domnica).

Zu Michel Angelo hinüber leitet die umbrisch-florentinische Schule des Piero della Francesca auf dem Wege über Melozzo da Forli und Luca Signorelli. Melozzo da Forli (1438—1494) lernen wir in seiner ganzen Lieblichkeit kennen in den Bruchstücken seiner Fresken aus der alten Apsis der Apostelkirche: Heiland in Gloria (Quirinalpalast) und drei Apostelköpfe und elf musizierende Engel (Sakristei S. Peter); bei letzteren überrascht der frische Farbenglanz, der gegen den blauen Hintergrund absticht. Dann finden wir ihn noch in der Vatikangalerie „Eröffnung der vatikanischen Galerie“ und in der Galleria Colonna (Apostel Jakob). Sein Schüler Palmezzano (1490—1530) ist im Lateran zweimal vertreten, „Madonna mit Täufer und Hieronymus und unten geigender Engel“ und „Madonna mit Petrus, Laurentius u. s. w.“, einem trotz nüchterner Steifheit bezwingenden Werke. Der andere Schüler Pieros della Francesca Luca Signorelli 1441—1523 ist deshalb für Rom bedeutend, weil er durch die gewaltsame Formengebung in seinem „Jüngsten Gericht“ (Orvietodom) Michel Angelo stark beeinflusste. 1482—1484 malte er in der sixtinischen Kapelle das Fresko mit den Geschichten des Moses. Seine Arbeiten in den Stanzen wurden Raffaels wegen vernichtet. Rom besitzt von ihm sonst nur noch die ernste „Heil. Familie“ im Casino Rospigliosi.

Michel Angelo (1475—1564) der Universalgeist,

der als Architekt revolutionärer Neuerer, als Bildhauer ein Titan war, zeigt sich auch in der Malerei als Kraftmensch. Als Jüngling war er der Schüler Ghirlandajos gewesen. Seine Gemälde sind mehr wie plastisch, und weder vor, noch nach ihm hat jemals wieder ein Künstler so malen können. Freilich sogenannt malerische Wirkung bringen seine Werke nicht hervor, sie verblüffen und unterjochen aber, weil in ihnen der herkulische Meister seinen ganzen Heroentrotz ausgetobt hat. Vor seinen Deckengemälden in der sixtinischen Kapelle bleibt man einfach sprachlos; man sehe doch nur die Aktfiguren auf den Sockeln und vor allem die Erschaffung Adams, die allein hingereicht hätte, um ihn unsterblich zu machen. Was aber sein „Jüngstes Gericht" anbetrifft, jenes Riesenwerk, an dem er acht Jahre 1534—1541 arbeitete, so könnte man Bücher darüber schreiben. Es ist eine Projektion, oder wenn man will eine Kondensation von Dantes göttlicher Komödie. Wie diese beseelt Michel Angelos Schöpfung der Geist der wahren Religion, welche der Heuchelei grollt. Sieht man seinen Christus, so jauchzt man auf, dass man endlich nach all den asketischen Schmachtlappen der früheren Zeit einen Mann, einen zornigen Gott, ein Viertel Jehovah, drei Viertel Jupiter vor sich hat. Und schaut man näher zu, so sieht man auch, wie Michel Angelo Dante gleich, der Bonifaz VIII. in die Hölle warf, in Christi Zornesblicken seiner eigenen Verachtung des lasterhaften Papsthofes unter den Medicäern und den Rovere und Borgia Ausdruck giebt. Ja fast möchte man auch glauben, er habe die spekulative Religion der Vielen, die bloss aus Höllenfurcht gläubig sind, geisseln wollen, wenn man beobachtet, wie ängstlich bittend die Heiligen auf die Marterwerkzeuge, als auf die Eintrittsbillete hinweisen, durch die sie das Recht auf den Himmel erkauft zu haben glauben! Schade, dass das Wunderwerk durch den frommen Weih- und Kerzenrauch so sehr gelitten hat. Kaum zu erkennen ist auch Michel Angelos letztes Werk, die Fresken

„Kreuzigung Petri“ und „Pauli Bekehrung“ in der Cappella Paolina im Vatikan.

Michel Angelos Malkunst entdecken wir auch in seinen Schülern, für die er Entwürfe zeichnete, vor allem in Sebastiano del Piombo (1485—1547.) Dieser Venezianer, der zuerst in den Spuren G. Bellinis und Giorgiones gewandelt hatte, wurde unter M. Angelos Führung der grösste Rivale Raffaels. Mit des Meisters Hilfe fertigte er die berühmte Geisselung Christi in der Kapelle von Pietro Montorio. (Kopie in Galleria Borghese.) Von ihm selbst stammt die „Geburt Mariä“ in der Kapelle Chigi, die Malereien in den Lunetten der Farnesien und das Porträt des Dogen Andrea Doria (Privatgalerie Doria.) Ferner ist zu nennen Marcello Venusti mit der herrlichen „Verkündigung“ (Sakristei Lateran) und „Geheimnisse des Rosenkranzes“ (Cappella Rosario, Maria sopra Minerva), sowie „Geburt Christi“ (S. Silvestro a Montecavallo). Daniele da Volterra (1509—1566) ist wohl der grösste von Michel Angelos Nachfolgern. Sein Hauptwerk, eins der herrlichsten Bilder aller Zeiten, ist die „Kreuzabnahme“ in Trinità de' Monti. Bewundernswert die Gruppe am Kreuze, bewunderswert die andere, welche die ohnmächtige Maria umgiebt. In derselben Kirche prangt auch die „Himmelfahrt Mariä“ mit dem schönen Ringeltanz der Engel. Im Lateran bewundern wir die ergreifende Grablegung, im Konservatorenpalast den Triumphzug des Marius. Daniele da Volterra war zuerst aus der Schule Soddomas hervorgegangen, den wir mit seinem andren Kollegen aus Siena, Baldassare Peruzzi, der uns als Architekt begegnet ist, nicht übergehen dürfen. Soddoma arbeitete an der Decke der Segnatura, doch blieben nur die Engel um das Papstwappen. Seine Hauptwerke sind „Die Hochzeit der Roxane“ und „Alexander mit der Familie des Darius“ in dem Oberstock der Villa Farnesina, ausserdem enthält die Galleria Barberini eine Madonna von ihm und die Galleria Borghese die Leda mit dem Schwan.

Baldassare Peruzzi begegnen wir gleichfalls in diesen oberen Räumen der Farnesina, wo er die staunenswerten Illusions-Architekturbilder und den mythologischen Fries malte. Sein bestes Werk aber ist sicherlich der Tempelgang der Maria in Maria della Pace. Ferner finden wir Fresken von ihm in der Tribuna von S. Onofrio, Mosaiken in der Kapelle S. Elena (Croce di Jerusalemme), sowie den Fries mit Scenen aus den Punischen Kriegen im Konservatorenpalast.

Unsere Anfgabe wäre nicht gelöst, wenn wir nicht auch auf Rom als Sammelstätte der Werke von Künstlern hinwiesen, die nicht selbst dort arbeiteten oder doch nur lose mit Rom in Verbindung stehen, doch gestattet der knappe Raum eben nur einen kurzen Hinweis. So müssten wir Garofalo, den Ferraresen, nennen, der sich vorübergehend in Rom an Raffaels Stil bildete, und dessen Madonnen man in römischen Galerieen viel begegnet, Dosso Dossi gleichfalls aus Ferrara, Andrea del Sarto mit seinen schönen heiligen Familien (Galleria Barberini und Borghese). Doch genügt es, wenn wir der Meister gedenken, die auf die späteren römischen Maler einwirkten, wie Tizian und Correggio. Tizian ist in Rom stark vertreten. Am meisten verehrt wird seine sogenannte „Himmlische und irdische Liebe“ in der Galleria Borghese, über der man oft ganz ungerecht wird gegen die „Erziehung Amors“ in derselben Galerie. Ungerecht wird man auch oft gegen die Tizians in der Academia San Luca: „Die Eitelkeit“ mit der herrlichen Dolomitenlandschaft, den „Hieronymus“, das bestrittene „Bildnis der Maria Cappello“, „Die Schuld der Callisto“. Mehr Beifall finden „Salome“ (Galleria Doria), die heilige Familie (Palazzo Colonna) und das ebenfalls dort befindliche Porträt des Mönchs Panvinio sowie das Porträt des Dogen Marcello und die herrliche Santa Conversazione in der Vatikangalerie, zuletzt auch die Taufe Christi im Kapitol. Correggio (1494—1534), der Schüler Lionardo da Vincis, der nament-

RAFFAEL:
DER PARNASS IN DER STANZA DELLA SEGNATURA
Aufnahme Brogi (Fresko, Detail)
VATICAN.

lich durch seine Fresken im Dom zu Parma auf die spätere Deckenmalerei in Rom einwirkte, zeigt in Rom seine einzigste allegorische Darstellung „Der Sieg vom Ruhm gekrönt“ (Galleria Doria), in der Galleria Borghese seine durch Kraft, Keckheit und Farbenpracht packende „Danae“, und in der Vatikangalerie seinen „Christus auf dem Regenbogen“. — Um vollständig zu sein, müssten wir auch noch der Kleinkunst der Renaissance gedenken, und vor allem von Benvenuto Cellini reden, doch der Raum erlaubt's nicht.

Das nächste Jahrhundert von etwa 1560—1660 gerechnet, wird von den Kunsthistorikern, die sich parteiisch auf eine Schule eingeschworen haben und daher alles verdammen, was ausserhalb ihrer Lieblingszeit liegt, oft hart und barsch abgethan. Namentlich kommt diese Epoche schlecht bei jenen Kunstphilologen weg, die ähnlich wie die Goethephilologen alle Litteratur an ihrem Abgott abschätzen, alle Kunst mit dem Masse der Renaissance abmessen. Dass aber jede Zeit aus sich heraus beurteilt werden müsse, und dass es nur Riesenmenschen gelingt, sich vom Einfluss ihrer Zeit los zu machen, das berücksichtigen wenige. Sehen wir uns aber, von diesem Standpunkte aus, die „Besteller“ dieser Epoche an. Die beiden Päpste, die sie eröffnen, waren einfache strenge Leute. Pius IV. (1559—1566), ein Mailänder aus armer Familie, hielt keinen Prunkhof, ebenso wenig, wie Pius V. (1566 bis 1572), der zu sehr mit den Türkenkriegen beschäftigt war. Was sie versäumten, machten die auf ihren Familienruhm eifersüchtigen Kardinäle wett, namentlich Hippolyt d'Este, der als Diplomat ein Riesenvermögen verdient hatte, und als grand seigneur, der eifersüchtig war auf Kardinal Gambara, der anfangs des Jahrhunderts das Schloss Bagnaia bei Viterbo, und auf Alessandro Farnese, der 1559 das herrliche Schloss Caprarola erbaut

hatte, die Villa d'Este in Tivoli erbaute, welche sein Neffe Kardinal Luigi d'Este mit unglaublicher Pracht ausstattete. Die Päpste konnten hinter ihren Kardinälen kaum zurückstehen, aber unter Gregor XIII. (Boncompagni aus Bologna) — 1572—1585 —, unter dem die Peterskuppel vollendet wurde, und unter seinen Nachfolgern war der Vatikan noch nicht wieder eine Stätte des Prunks, das wurde er erst wieder unter Clemens VIII. und dessen Nachfolgern. Der mönchisch strenge, energische Sixtus V. (Felice Peretti) 1585—1590 machte sich freilich durch seine rege Bauthätigkeit (Via Sistina, Aqua Felice u. s. w.) verdient, aber, obgleich er den Obelisk auf dem Petersplatze aufrichten und die Mark Aurel- und die Trajansäule restaurieren, die vatikanische Bibliothek erweitern liess, so war er doch zu praktisch, als dass er den holden Schein der Künste geliebt hätte. Er starb auch als verhasster Mann. Mit Clemens VIII. (Aldobrandini) — 1599—1605 — beginnt eine andre Zeit, zumal der Vatikan durch die Einverleibung Ferraras neue Geldmittel erhalten hatte, wie der Bau der Villa Aldobrandini in Frascati beweist, die der Neffe und Kanzler des Papstes errichtete. Wir nähern uns jetzt der Zeit der Konvention, der Allongeperrücken, dem Steifrock der précieuses. Der überhand nehmende Luxus wurde durch den sinnlosen Wetteifer der Kardinäle und römischen Grossen mit den fremden Gesandten ins Masslose gesteigert. Unter Paul V. (1605—1621) aus dem reichen Hause Borghese, das sich 1590 schon den majestätischen Palazzo Borghese erbaut hatte, war Glanz und Pracht an der Tagesordnung. Fehlten die Mittel, so half das Haus Borghese gelegentlich durch Konfiskation der Güter andrer nach, wie die Anlage der Villa Borghese bezeugt, die mit dem Vermögen der Familie Cenci bezahlt wurde. Paul V. hinterliess trotzdem blühende Staatsfinanzen, was seinem Nachfolger Gregor XV. (1621 bis 1623) zu gute kam, da er in der kurzen Regierungszeit sein Haus Ludovisi fundieren und durch die Anlage

der Villa und Galerie Ludovisi repräsentationsfähig machen konnte. Unter Urban VIII. (1623—1644) streifte der Nepotismus ans Unverschämte. Urban wurde der Stifter der Fürstenfamilie Barberini, zu deren Fundierung er nicht nur den farnesischen Krieg führte, sondern im ganzen etwa hundert Millionen in unserem Gelde zusammenbrachte. Um sich diesen Reichtum entschuldigen zu lassen, musste er das murrende Volk durch prunkvolle Hofhaltung, durch Veranstaltung von Komödien, zu deren Abfassung und scenischen Ausstattung auch Bernini herangezogen wurde, und durch Prunkbauten blenden. In seiner Bauwut bestahl er auch die alten Monumente, so das Kolosseum und das Pantheon, weshalb der Spottvers entstand, „Was die Barbaren verschonten, raubten die Barberini". Nepotismus war auch die Parole unter Innocenz X. (Pamfili aus Rom) 1644 bis 1655, den Velasquez in dem wundervollen Porträt der Galleria Doria verewigt hat. Dazu stand der Vatikan unter dem Zeichen des Unterrocks; denn Donna Olimpia Maidalchini — ihr Bild von de Sanctis in der Nationalgalerie —, des Papstes Schwägerin, führte die Regierungsgeschäfte, infolge dessen sie sich mit den schamlosesten Mitteln bereicherte. Unter solchen Auspicien verloren auch die andren Damen der „Gesellschaft" alle Scham. Die Dichter der Zeit, darunter auch Salvatore Rosa werden nicht müde, die Sittenlosigkeit und die Genusssucht der Römer in Spottversen zu geisseln. Unter das Pontifikat von Innocenz X. fällt die Anlage der Villa Pamfili, die der Neffe des Papstes, Camillo, durch Algardi ausführen liess. Unter Alexander VII. (Chigi) 1665 bis 1667 ward der gleiche Faden weiter gesponnen, auch er krankte am Nepotismus, der Charakter jener Tage ist übrigens sattsam gekennzeichnet, wenn man bedenkt, dass damals die tollen Frauen, Christina von Schweden und Maria Mancini, die Geliebte Ludwigs XIV. und Gattin des Connestabile Colonna, in Rom den Ton angaben. Übrigens wurden unter Alexander VII. die Kolonnaden

des Petersplatzes vollendet. Alles in allem stellt sich also die Zeit des Barocks als eine solche dar, die jeden sittlichen Ernstes entbehrte. Dies muss man also bei der Beurteilung der damaligen Kunst als mildernden Umstand in Betracht ziehen, wie man auch nicht vergessen darf, dass in der Geschichte jeder Kunst, auch der griechischen, stets nach der Blüte infolge der erzielten technischen Vollendung das souveräne Spiel mit der zur Sklavin gewordenen Technik zur Extravaganz geführt hat. Ein Zug macht sich aber schon bemerkbar, der über diesen sogenannten „Niedergang" tröstet. Während die Römer skeptisch, frivol sind, und die von ihnen berufenen Künstler unter ihrem launigen Eigenwillen zu leiden haben, regt sich der genius loci Roms und bezwingt die Fremden. Diese werden von dem unvergänglichen Zauber Roms angezogen und schaffen unsterbliche Werke, wie die Namen Rubens, Claude Lorrain und Nicolaus und Gaspard Poussin melden.

Die Geschichte der Architektur jener Zeit hebt an mit Giacomo Barozzi aus Vignola bei Modena, daher kurz Vignola genannt. (1507—1573.) Er sucht zum Alten zurückzukehren und zeichnet sich durch vornehmen Geschmack aus, seine Werke aber lassen oft trotz ihrer harmonischen Wirkung kalt. 1564 wurde er nach Michel Angelos Tode Bauleiter der Peterskirche, deren beide kleine Kuppeln von ihm herrühren. 1568 begann er im Auftrage des Kardinals Alessandro Farnese, für den er auch das S. 39 genannte Schloss Caprarola gebaut hatte, die Kirche S. Gesù. Ausserdem rührt von ihm die Villa Papa Giulio her. Gleichzeitig mit ihm bildete sich in Rom Galeazzo Alessi, der später seine schönen Paläste in Genua schuf. Neben ihm wirkte Pirro Ligorio (Villa Pia in den von ihm angelegten vatikanischen Gärten, Villa d'Este). Giacomo della Porta (1520—1604, ein Schüler Michel Angelos und Vignolas, wurde 1588 zusammen mit Domenico Fontana fünfter Architekt der Peterskirche, nachdem die Bau-

arbeiten fast zwanzig Jahre geruht hatten. Er vollendete die Kuppel. Seine andren Bauten sind: Fassade S. Gesù und Tonnengewölbe daselbst, Fassade S. Luigi Francesi, Vollendung der kapitolinischen Paläste, Villa Aldobrandini in Frascati. Domenico Fontana, ein Lombarde (1543 bis 1607), der Lieblingsbaumeister von Sixtus V., für den er die Säulen des Mark Aurel und des Trajan restaurierte und den Obelisken auf dem Petersplatze aufrichtete, leistete sein Höchstes im Bau der Kapelle des Sixtus V. in S. Maria Maggiore, die den vollsten Glanz der Hochrenaissance bekundet. Ausserdem arbeitete er am Quirinalspalast und vollendete den Lateranpalast. Sein Schüler und Landsmann Carlo Maderna (1556—1629) war der vorletzte Bauleiter der Peterskirche von 1606 bis 1629. Leider zwang ihn die Geistlichkeit, wie sie vorübergehend auch schon bei Raffael gethan, den Bramanteschen Plan des Centralbaus aufzugeben und das Langschiff auszurecken, wodurch die Kuppel dem Betrachter auf dem Petersplatze ganz verschwindet. Auch verübte er die unpassende Fassade, die durch sein bestes Werk, die herrliche Vorhalle, nicht entschuldigt wird. 1626 weihte Urban VIII. die Kirche ein, hunderteinundzwanzig Jahre nach der Wiederaufnahme des Baus durch Julius II. hunderteinundsiebzig Jahre nach den ersten Anfängen unter Nicolaus V. Carlo Madernas andre Bauten sind: die Palazzi Mattei und Odescalchi, Confession in S. Peter, Inneres von S. Maria Vittoria, das er zu einem Schmuckkästchen gestaltete, Mitarbeit am Palazzo Barberini, Erweiterung des Palazzo Rospigliosi, Vollendung von S. Andrea della Valle und des Palazzo Lancelotti. Von seinen Kollegen sind noch zu nennen die beiden Martin Lunghi (Palazzo Borghese und S. Carlo al Corso), der Maler Domenicchino und der Bildhauer Algardi (Ignatiuskirche) sowie Ponzio Flaminio (1570—1615). Dieser begann den Bau des Quirinalpalastes und den Palazzo Rospigliosi, schuf den schönsten Palazzo des Korso, Palazzo Sciarra, die schöne Sakristei in S. Maria

Maggiore, vor allem aber die eben dort befindliche Cappella Paolina, die ein Beispiel der Eifersucht ist. Die schöne Kapelle von Sixtus V. liess Paul V nicht ruhen, drum plünderte er die antiken Tempel und Paläste des Aventin und hiess Ponzio Flaminio mit diesem Material gegenüber der Grabkapelle seines Rivalen seine eigene zu bauen und jene zu übertrumpfen, was auch in Bezug auf Glanz und Pracht gelang.

Lorenzo Bernini, der Neapolitaner (1598—1680), bezeichnet die Glanzzeit das Barocks, das durch Michel Angelo schon eingeleitet worden, als sein Streben, durch kühne Kombinationen und Wucht zu verblüffen, immer mehr hervortrat. Während dessen Nachfolger pathetischen Schwung oft mit Hohlheit des Gefühls verbinden, strebt Bernini im Gegensatz zu seinem genial phantastischen Rivalen Borromini, der gerne schnörkelt, nach Grossartigkeit des Eindrucks. Er schuf die Fassade des Palazzo Barberini und den Propagandapalast, arbeitete am Quirinalpalast und begann Palazzo Montecitorio. Seine Hauptätthigkeit entfaltete er aber als letzter Bauleiter an der Peterskirche 1629—1669. Als solcher hat er dem Papsttum ausserordentliche Dienste geleistet; denn er schuf die Kolonnaden, deren ausdrucksvolle Symbolik jeden Frommen gefangen nimmt, und die Scala Regia, dieses vornehm elegante perspektivische Wunderwerk, das den Sieg des Geistes über den Raum darstellt und zugleich die feierlichste zur Erhebung und Sammlung zwingende Ouvertüre für den Vatikanbesuch. Dafür können wir Modernen ihm schon den gewundenen Säulenaltar unter der Peterskuppel und das verrückte Etui zum „Throne“ S. Peters verzeihen, die seine Zeitgenossen als die höchste Kunstleistung priesen. Von seinen Schülern sei hier nur Carlo Fontana genannt, der den Palazzo Giustiniani und die Minervabibliothek baute und Hof und Portal von Montecitorio. Um des Lombarden Borrominis (1599—1667) Bizarrerie zu würdigen, schaue man sich die in Bienenform (die Biene

war das Wappentier der Barberini) gebaute Kirche der Sapienza und den tollen Glockenturm von S. Andrea delle Fratte an. Beide beweisen, dass dem Rivalen Berninis das Bewusstsein der geraden Linie gefehlt hat. Als abschreckendes Beispiel seiner Kunst wird auch gern die Kirche San Carlo an den Quattro Fontane citiert. Wer aber den Palazzo Falconieri und dessen herrliche Loggia der Hinterseite kennt, wird dem genialen Manne, der sich aus Neid auf Bernini selbst gemordet haben soll, nicht mehr gram sein können, ebenso wenig, wie der, welcher seine S. Agnese Kirche auf der Piazza Navona sieht. Sein Schüler Valvassori baute die von farbigen Säulen belebte wunderbare Barockfassade des Palazzo Doria. In dieselbe Zeit, um 1640, fällt auch der Bau der durch ihre Doppelfassade berühmten Kirche San Domenico e Sisto durch Vincenzo della Greca. Der Lieblingskünstler der Barberini Pietro da Cortona (1569 bis 1669) beschliesst die Reihe. Er baute die Vorhalle zu S. Maria della Pace, die Centralkirche S. Martino e Luca, in der auch sein Grab liegt, die Nordfassade des Palazzo Doria und die schöne durch Rückkehr zur Antike gemilderte korinthische Fassade von S. Maria in Lata.

Auch die Bildhauerei jener Zeit ist besser, als ihr Ruf. Das beweist Guglielmo della Porta, der Bruder des S. 42 genannten Giacomo, den wir übrigens auch als Bildhauer kennen lernen werden. Sein Grabmal Pauls III. ist das schönste der Peterskirche. Man schreibt ihm „michelangelesken Ernst“ zu. Das beweist aber auch vor allem der schönste Brunnen Roms, die Fontana delle Tartarughe auf der Piazza Mattei, die Landini 1585 schuf, und die liegende Marmorstatue der hl. Cäcilie in der gleichnamigen Kirche von Stefano Maderna (1576—1636). An dieses Werk erinnert lebhaft die ebenfalls liegende Statue der San Martina in Martina e Luca am Forum Romanum von Menghini. Der Architekt Giacomo della Porta erfreut uns als Bildhauer durch die Grabmäler der Eltern von Clemens VIII. in S. Maria

sopra Minerva. Von ihm stammen ferner das linke Relief am Mosesbrunnen (Piazza S. Bernardo) und der Brunnen auf der Südseite von Piazza Navona.

Der grösste Bildhauer jener Zeit — und einer der bedeutendsten für alle Zeit ist aber L. Bernini, der schon als Jüngling von zehn Jahren die Büste des Kardinals Santoni (S. Prassede) schuf. Die Zahl seiner Werke ist riesengross, man bedenke nur, dass der Statuenwald auf den Kolonnaden (162 Figuren) doch auch auf ihn zurückgeht. Wir verweisen daher nur auf die bedeutendsten, auf seinen „Anchises und Aeneas", den „David" und die „Daphne" (Galleria Borghese), die seiner Jünglingszeit entstammen. Andere Werke sind der hl. Sebastian und die hl. Bibbiana in den gleichnamigen Kirchen, S. Gaetano in der Sixtuskapelle (Maria Maggiore), die Büste von Innocenz X. (Galleria Doria), die sitzende Kolossalstatue Urbans VIII. im Konservatorenpalast, der Reliefaltar in S. Catarina da Siena, Jesus im Ölgarten in S. Domenico e Sisto, der Nymphenkopf in der Academia S. Luca, „Raub der Proserpina" (Ludovisi), die schlafende Diana auf dem Sarkophag (Palazzo Barberini), Konstantin d. Gr. (Peterskirche) und seine eben dort befindlichen Grabmäler, wie das von Urban VIII., das wegen des bizarren Einfalls, den Tod als Buchhalter hinzustellen, etwas verschrieen ist, das der Gräfin Matilda von Canossa und das Alexanders VII. mit dem hässlichen goldenen Skelette. Als Verspotter der Frömmigkeit zeigt sich Bernini in der meisterhaften Statue der hl. Teresa S. Maria Vittoria und als Satiriker in den Reliefs am Hauptaltar in S. Peter. Schliesslich schmückte der unermüdliche Mann auch die Plätze Roms, so die Piazza Minerva durch den Elephanten, die Piazza Barberini durch den Tritonbrunnen, die Piazza Spagna durch den Kahnbrunnen und die Piazza Navona durch den grossen Obeliskenbrunnen. Sein Schüler Carlo Fontana schuf das Denkmal der Königin Christina von Schweden, Pietro da Cortona, das herrliche Bronzegrab in S. Martina e Luca.

BERNINI
SANTA TERESA
CHIESA DI SANTA MARIA VITTORIA.

Aufnahme Alinari

Der bedeutendste Bildhauer jener Zeit nach Bernini war aber Algardi (1602—1654), der als Maler ein Schüler Ludovicos Carraci war und deshalb auch oft der „Carraci der Bildhauerei“ (s. S. 48) genannt wird. Man wirft ihm Neigung zu heftigen Affekten, zum malerischen hohlen Pathos vor. Wer jedoch unbefangen sein Riesenrelief in der Peterskirche „Leo d. Gr. hält Attila zurück“ betrachtet, wird diesem Schönheit nicht absprechen können, ebenso wenig, wie sein S. Agnes-Relief in S. Agnese. Von ihm rühren ferner noch her: Das Grabmal Leos XI. in der Peterskirche, die grosse Bronzestatue von Innocenz X. (Konservatorenpalast), die Reliefs über den Apostelstatuen (S. Giovanni Laterano), die sechs Büsten der Frangipani (S. Marcello) und Kindergruppen (Galleria Doria).

Die Malerei dieser Epoche wird eingeleitet durch die Zweck- und Ceremonienbilder der Sala Regia im Vatikan, welche den ängstlichen Gesandten Scheu vor der Übermacht des Papsttums beibringen sollten. Ihr Hauptsünder ist Giorgio Vasari (1511—1574), der in S. Giovanni decollato doch ein gutes Bild „Enthauptung des Täufers“ hinterliess. Ihm folgen die mit Aufträgen überhäuften manieristischen Dekorationsmaler Taddeo und Federico Zuccari (1529—1566 und 1543—1609). Fast in allen Palästen und Villen der Stadt und Provinz Rom haben sie Riesensäle ausgemalt. Ebenso beliebt wie sie war Cavalier d'Arpino, der als der erste Maler Roms galt. Am bekanntesten ist sein Kampf der Horiatier und Kuriatier im Konservatorenpalast. Ein Modemaler war auch Circignani, genannt Pomarancio, „Bestrafung des Ananias“ (S. Maria degli Angeli) und „Magdalena“, „Vertreibung aus dem Paradies“ (Galleria Barberini). Sein Schüler Roncalli ist in derselben Galerie auf einem stark nachgedunkelten Bilde „Jakob mit dem Engel ringend“ vertreten. Eine bessere Zeit bricht an mit den Carraccis, die aus Bologna kommen, von Kardinal Alessandro Farnese berufen. Lodovico

Carracci (1555—1609) ist mit einem „Sebastian“ in Galleria Doria und mit dem grossen Bilde „Tod Simsons“ im Kasino Rospigliosi vertreten. Seine Vettern Agostino Carracci und Annibale Carracci, die man wegen ihrer akademischen Nachahmung der Antiken eklektische Vertreter der Nachrenaissance nennt, malten die herrlichen Fresken im Palazzo Farnese. Annibale Carracci (1560—1609) schuf auch viele Heiligengeschichten, in denen aber das Hauptgewicht auf die Landschaft gelegt ist. Viele davon bewundert man in der Galleria Doria. Im Kasino Rospigliosi kommt er mit „Lot und dessen Töchtern“, in Galleria Colonna mit dem humoristischen „Linsenesser“ und einer Porträtgruppe. Ein bedeutender Schüler Ludovicos Carracci ist Francesco Albani (eigentlich Calvaert), ein Niederländer, der mit Guido Reni wetteiferte. Bilder von ihm finden sich in Galleria Barberini (Kinderspiele in schöner Landschaft), Academia S. Luca (Säugende Madonna), Galleria Colonna („Ecce homo“, „Raub der Europa“ und Landschaften), Deckenfresken in Galleria Barberini und Palazzo Torlonia (Korso), sowie im Palazzo Costaguti. Ein Schüler von Annibale Carracci ist Lanfranco, der Fresken in der Sala Regia, Kasino Borghese, Quirinalpalast, Andrea della Valle und Palazzo Costaguti malte. Ein schönes Altarbild, das nur noch in der Kopie erhalten ist, lieferte er für die Kirche dei Cappucini. Andrea Sacchi (1598 bis 1661), auch aus der Schule der Carracci, hinterliess ein Bild, das allein hinreichte, ihn unsterblich zu machen. „S. Romuald zeigt seinen Mönchen die Himmelsleiter“ (Galerie des Vatikans). Dort befindet sich auch sein „S. Gregor mit dem blutgefärbten Tuch“. Die Kapuzinerkirche zeigt seine „Madonna mit dem hl. Bonaventura“, die Galleria Colonna das schöne „Abels Tod“. Die beiden grössten Nachfolger der Carracci sind Guido Reni und Domenicchino. Guido Reni (1575—1642), der zweimal nach Rom kam, 1599 und 1605, wird oft wegen seiner Süsslichkeit getadelt. Man braucht aber nur seinen

„Christus am Kreuz“ in Maria Lucina zu sehen und wird ergriffen zugeben müssen, dass er ein Künstler ersten Ranges ist. Am meisten ist er bekannt durch seine strahlende „Aurora“ im Kasino Rospigliosi, die beweist, wie ausser Raffael auch die Antike auf ihn eingewirkt hat. Die Zahl seiner Werke in Rom ist riesengross, man findet sie in allen Galerieen. Berühmt ist sein S. Michael in der Kapuzinerkirche, die Ariadne und die Fortuna in der Academia San Luca, seine rührende Beatrice Cenci in der Galleria Barberini, die hl. Agnes in der Galleria Colonna, die „Kreuzigung Petri“ in der Vatikangalerie, das heitere Engelkonzert am Triumphbogen der Cappella Silvia (Gregorio Magno). In derselben Kirche begann er auch, um mit Domenicchino wettzueifern, zum erstenmale in grösserem Stile Fresko zu malen, und dass es ihm gelang, beweist der „Gang des Apostels Andreas zur Hinrichtung“, auf dem die lebhaft bewegten Zuschauergruppen auffallen. Prächtig sind auch seine Fresken in der Cappella Paolina von S. Maria Maggiore. Sein Schüler Guido Cagnacci ist beliebt durch das Bild „Tarquinius tötet die Lucrezia“ (Academia S. Luca). Domenicchino (1581—1641) stellt sich als einer der herrlichsten Freskenmaler seiner Zeit dar: Kirche von Grottaferrata. S. Luigi Francese (Cyklus der hl. Cäcilia), S. Gregoris Magno (Marter des hl. Andreas), Palazzo Costaguti (Sonnengott und die Zeit), S. Silvestro a Montecavallo (David, Judith, Salomo etc.). Sein schönstes Staffelbild ist „Diana mit den Nymphen“ in Galleria Borghese, hinter dem die gekünstelte „letzte Kommunion des hl. Hieronymus“ (Vatikangalerie), die einst so sehr gefeiert wurde. zurücktreten muss, schön auch die „Marter des hl. Sebastian“ in S. Maria degli Angeli, im Urteil zweifelhaft die „Vertreibung aus dem Paradies“ (Kasino Rospigliosi). An Domenicchino, Guido Reni und Raffael bildete sich der berühmte Madonnenmaler Sassoferrato (1605—1685), der in allen Galerieen vertreten ist. Sein Hauptbild befindet sich in S. Sabina.

Mit Michelangelo Caravaggio (1569—1609), dem viel Getadelten, kommt Gott sei Dank ein andrer Zug in die römische Malerei. Er hat von den Spaniern und Niederländern gelernt, und spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Da er zudem die süssliche heilige Schablonenkunst gründlich satt hatte, wird er von den Renaissanceaposteln in die Hölle der „Naturalisten" verdammt. Wie erfrischend wirkt indessen seine Lautenspielerin in der Galleria Barberini, seine Heil. Familie in Galleria Borghese, sein lachender Mann am Buffet (Galleria Colonna), seine „Zwei Liebende" (Rospigliosi), seine Zigeunerin (Konservatorenpalast) und selbst seine „Grablegung" (Vatikangalerie)! Von seiner Derbheit liess sich der Schüler Ludovicos Carracci, Guercino (1590 bis 1666), beeinflussen, der später unter dem Einfluss der Venezianer wieder zahm wurde. Schön ist seine „Venus mit Amor" (S. Luca), berühmt „Die Ausgrabung der Leiche der hl. Petronilla" (Kapitol), packend auch durch die Landschaft der „Einsiedler" (Galleria Barberini), ferner sind zu nennen „S. Margareta mit dem Drachen" (Pietro in Vincoli), „Rückkehr des verlorenen Sohnes" (Doria), „Magdalena" und „S. Thomas" (Vatikangalerie). Auch von ihm hat der Palazzo Costaguti ein schönes Deckenfresko „Armida auf dem Drachenwagen". Gleichfalls von Caravaggio, aber auch von Raffael und den Carracci beeinflusst ist. Ribera (1588–1656), der grösste Naturalist der neapolitanischen Malerschule, den man gemeiniglich nur als den Maler des ausgemergelten Hieronymus und andrer nackten Einsiedlergreise kennt. Dass darauf aber sein Können nicht beschränkt blieb, beweist das herrliche Bild der Academia S. Luca „Hieronymus in der Synagoge". Er ist der Lehrer des „Schnellmalers" (fa presto) Luca Giordano (1632 bis 1705) und des Salvatore Rosa (1615—1673). Der erstere bringt ein grosses Bild „Sankt Anna mit den Eltern" (Maria Campitelli) und die „Bauernköchin" (Galleria Doria). Salvatore Rosas Hauptbild ist „Cosmas und

GEKREUZIGTER CHRISTUS
S. LORENZO IN LUCINA.

Aufnahme Anderson

Damianus auf dem Scheiterhaufen" (S. Giovanni de' Fiorentini). Dann schuf er schöne Landschaften (Doria, Rospigliosi) und Studienköpfe von Kriegern, Soldaten, Einsiedlern (Kapitol, S. Luca, Rospigliosi). Sein eigenes Bildnis gab er in dem lebhaft predigenden nackten Johannes (Gall. Colonna). Den Schluss der Reihe macht Pietro da Cortona (1596 bis 1669), der die von Correggio begonnene, und von den Carracci fortgeführte Deckenmalerei in seinem Riesenfresko im Prachtsaal des Palazzo Barberini zur Virtuosität ausbildete. Zu nennen sind noch seine Werke „Himmelfahrt Christi" (Gall. Colonna), „Pauli Bekehrung" (Cappucini), „Alexander und Darius" und „Triumphzug des Bacchus" (Kapitol).

Von den Fremden, die damals in Rom weilten, ist zuerst Rubens zu erwähnen, der 1602 nach Rom kam und von Michel Angelo und Caravaggio beeinflusst wurde. Er malte mehrere Bilder in der Chiesa Nuova und schuf die „Auffindung von Romulus und Remus" (Kapitol). Ausserdem findet man noch Bilder von ihm in San Luca, Gall. Colonna, Gall. Doria und Gall. Rospigliosi („Christus mit dem Kreuze" und die zwölf Apostel). Van Dycks herrliche Porträts muss man sich in der Academia S. Luca, in den Galerien des Lateran, Colonna, Kapitol u. s. w. zusammensuchen. Herrlich ist seine „Madonna" in San Luca. Der Franzose Claude Lorrain (1600—1682), der, von den Landschaften Tizians beeinflusst, sich an Annibale Carracci heranbildete, ist mit Bildern von dessen Manier am besten in der Galleria Doria vertreten (die Mühle!) Campagnalandschaften enthält die Galleria Barberini, Marinen die Academia S. Luca. Nicolaus Poussin (1594—1655), der an Raffael und Domenicchino herangebildete Meister der heroischen Landschaft, der auf die deutschen Landschafter in Rom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bestimmend einwirkte, ist in der Vatikangalerie mit der „Marter des hl. Erasmus" vertreten, in der Galleria Colonna mit dem herrlichen „Schlaf der Hirten", in der Galleria Barberini

mit dem „Tod des Germanicus“. Sein Schüler und Schwager Gaspard Poussin (1613—1675), der grosse Landschafter, der sich wieder durch Annibale Carracci beeinflussen liess, hat seine Werke überall verstreut, in den Galerien Corsini, Barberini, Doria, S. Luca und Colonna; in der letzteren feiert er mit den bekannten zehn Temperabildern aus der römischen Campagna seinen höchsten Triumph.

Die vorletzte Periode der römischen Kunstgeschichte reicht etwa von 1700 bis zu 1870. Unter den Päpsten dieser Zeit zeichnen sich als Kunstförderer aus Clemens XI. (1700 bis 1721) und Clemens XII. (Corsini, 1730—1740). Besonders der letztere entwickelte mit seinen Architekten Fuga und Niccola Salvi (Fontana Trevi) eine rege Bauthätigkeit. Unter dem Venezianer und Jesuitenfreund Clemens XIII. (1758—1769) entstand die Villa Albani. In seine Regierungszeit fällt Winckelmanns hochbedeutsamer Aufenthalt in Rom (1755—1767). Er fand für seine Bestrebungen, das Altertum aus jahrhundertlangem Schlafe aufzurütteln und für Deutschland und ganz Nordeuropa zu entdecken, nicht nur beim Papste Förderung, den er zum Bau des Museo Pio Clementino bewog, sondern auch beim Kardinal Albani, beim Fürsten Marcantonio Borghese und last not least bei dem genialen Kupferstecher Piranesi, der die antiken Schätze Roms in zweitausend Tafeln aufnahm. Was Winckelmann wissenschaftlich, das thaten künstlerisch der deutsche Maler Raphael Mengs († 1779) und der französische Jacques Louis David, der 1774 nach Rom gekommen war. Unter Pius VI. (Braschi) 1775—1800, dessen Nepotismus der Palazzo Braschi, dessen Geistesrichtung die elenden geschichtsfälschenden zu seiner Selbstverherrlichung verübten Fresken in der vatikanischen Bibliothek bezeugen, wirkten in Rom Canova, der grosse Bildhauer,

der 1779 erschien, und Goethe, der 1786 kam. Was Goethe für Rom und Italien gethan, braucht nicht lange auseinandergesetzt zu werden. In seinem Geiste wirkte der deutsche Maler Carstens, der seinerseits wieder den 1797 nach Rom gewanderten Thorwaldsen beeinflusste. Die französische Revolution bedrohte Rom als Kunststadt; denn die räuberischen Franzosen schleppten — ganz in derselben Weise, wie es die alten Römer in Sizilien und Griechenland gethan — die schönsten Schätze, namentlich aus dem kapitolinischen und vatikanischen Museum, als Kriegsbeute fort. Rom blieb französisch bis 1815, wo die Kunstwerke zum grössten Teil wieder den Heimweg von Paris fanden. Unter Papst Pius VII. (1800 bis 1823) befruchtete Altrom die gebildete Welt weiter durch die Werke des von Raffael Mengs und David beeinflussten Maler Camuccini (1775—1855), den man wegen seiner Anlehnung an Raffael, Domenicchino und Andrea Sarto den Pseudoklassiker nannte, und durch die Wirksamkeit der beiden grossen Deutschen Niebuhr und Bunsen, deren Geschichtsarbeit ihre Ergänzung fand im Schaffen des Riesen Cornelius, der 1811 nach Rom gewandert war. Von nun an wurde Rom in immer grösserem Masse das Wallfahrtsziel deutscher Künstler, Schriftsteller und Dichter, deren Begeisterung auch durch das reaktionäre Regierungssystem Gregors XVI. (1823 bis 1846) nicht getrübt wurde. Unter Pius IX. (1846 bis 1878), der viele Kirchen, wenn auch mit falschem Glanze wiederherstellen liess (Lorenzo fuori le mura, S. Paolo fuori, S. Maria in Trastevere), nahm die Altertumsforschung, namentlich auf dem Gebiete der christlichen Kunst, einen grossen Aufschwung durch den genialen Katakombenentdecker de Rossi, der auch Ausgrabungen auf der Via Appia und auf dem Palatin veranlasste. Auf die offiziöse Malerei unter dem eiteln Pius konnte de Rossi leider nicht einwirken, und so erlebte die Kunst unter Podesti recht schauderhafte Dinge.

Die Geschichte der Architektur hebt in dieser

Periode mit Allessandro Galilei (1691—1737) an, der die Fassade und die Kapelle Corsini in S. Giovanni Laterano und die Fassade von S. Giovanni Florentino errichtete. Von 1721—1725 erbauten Specchi und de Sanctis die spanische Treppe, Fuga schuf unter Clemens XII den Palazzetto des Quirinals, den Palazzo Corsini in seiner jetzigen Gestalt und den meisterlichen Palazzo Consulta, später, 1743, entwarf er die Pläne zur Fassade von S. Maria Maggiore. Alle diese Werke fallen umsomehr auf, als damals noch der schauderbare Jesuitenstil der Pater Grassi und Pozzo die Mode beherrschte.

Der Jesuitenstil war auch in der Bildhauerei noch im Anfange des 18. Jahrhunderts massgebend. Ein Gang zur Kirche S. Ignazio lehrt das zur Genüge, wo man dem Franzosen Legros (1656—1719) begegnet. Sein dort befindliches Grab Gregors XV. zeigt schöne glatte Marmorstatuen, die aber zugleich Muster hysterischer Schauspielerei sind. Sein Riesenrelief „Verklärung des heil. Aloysius" gleicht einer versteinerten marktschreierischen Fensterauslage, die die Kunden anlocken soll. Diese ganz jesuitische Spekulation auf den schönen Schein wird auch nicht besser durch das kostbare Material (Lapis lazuli), das am Altar verschwenderisch verwendet wurde. Ausserdem schuf Legros im gleichen Geiste den „Triumph der Religion" am Hauptaltar von S. Gesù, sowie Statuen von Heiligen und Aposteln in St. Peter und Lateran. Einen besseren Eindruck macht schon Bracci, dessen Denkmal Benedikts XIV. (St. Peter) zwar noch theatralisch ist, dafür aber versöhnt er uns durch seine Heiligen in derselben Kirche und den Okeanos der Fontana Trevi. Ganz entgegen dem Zuge der Zeit kommt der Florentiner Filippo Valle in seiner Gruppe Giovanni del Dio am linken Kuppelpfeiler der Peterskirche mit einem wahrhaft klassischen Werke. Mit Canova (1757—1832) hebt eine neue Zeit an. Zwar wirft man ihm allzuglatte, kühl lassende Sauberkeit vor, und doch würde mancher Altertumsforscher seine beiden Athleten im Belvedere

SCHILDKRÖTEN-BRUNNEN
(Fontana Tartaruga)

DIE KUNST

des Vatikans für antike Schätze erklärt haben, hätte er ähnlich verfahren, wie Michel Angelo mit seinem Erstlingswerk that, als er es als antik in den Handel brachte. Wir finden von ihm in Rom die meisten Werke in der Peterskirche, das Grabmal Clemens' XIII. mit dem herrlichen Löwen und dem als knochenlos verschrieenen Todesengel, den betenden Pius VI. in der Konfession und das Grabmal der letzten Stuarts. Die Galleria Corsini bringt von ihm die „Tänzerin" und „Herkules und Lichas". Die Apostelkirche enthält das Grabrelief des Kupferstechers Volpato (Vorhalle) und sein erstes öffentliches Werk, das Grabmal Clemens' XIV. Ein andres Grab von ihm zeigt S. Marco. Auf dem Kapitol steht sein Pius VII. und die Büste des Musiker Marcello, im Palazzo Barberini seine verschleierte Unschuld und in der Galleria Borghese sein meist besprochenes Werk, die als Venus porträtierte Schwester Napoleons I. Paolina Borghese. Von dem ernsteren Thorwaldsen (1770—1844) sind nur zwei Werke vorhanden, das Grabmal von Pius VII. in St. Peter und das Grab des grossen Staatsmannes Kardinals Consalvi im Pantheon, sonst findet sich nur sein von ihm entworfenes und von Emil Wolff ausgeführtes Denkmal im Garten des Palazzo Barberini, wo sein Atelier war, dann das Originalmodell seines Christus (S. Martina e Luca) und das Modell seines herrlichen Alexanderfrieses (Quirinalpalast). Nach ihm ist nur noch Tenerani (1789 bis 1869) zu nennen, der freilich stark von der nazarenischen Richtung der Schüler von Cornelius beeinflusst wurde. Einen Überblick über sein Schaffen gewährt das Museo Tenerani in der Via Nazionale. Er schuf das Grabmal Pius' VIII. (Peterskirche), das Relief der Kreuzabnahme in der Kapelle Torlonia (S. Giovanni), die Canovabüste (Kapitol), seine eigene (Nationalgalerie) und die Statue des hl. Alfons von Liguori (Chor, St. Peter).

Den Entwickelungsgang der Malerei dieser Zeit bezeichnet im Anfang die Deckenmalerei von Padre Pozzo (S. Ignazio) und Basiccio (Gaulli) 1639—1709

(S. Gesù), die verschlechterte Nachahmung bis zur Geschmacklosigkeit in vielen anderen Kirchen, z. B. S. Domenico e Sisto und S. Catarina da Siena, fand. Mehr wie geschmacklos sind auch die schauderbaren Marterbilder in S. Stefano Rotondo von Tempesta (1637 bis 1701), der auch zwei Friese im Kasino Rospigliosi malte. Gegen die ersteren bedeutet Carlo Maratta (1625 bis 1713) fast eine Höhe, obschon wir verwöhnten Modernen nicht mehr in den Beifall einstimmen können, den seine Zeitgenossen ihm zollten. Man findet seine Heiligenbilder, die gefällig, aber matt sind, in fast allen Museen und Kirchen, sein grösstes „S. Carlo Borromeo in der Glorie“ in S. Carlo al Corso. Zu erwähnen sind noch „Taufe Christi“ (S. Maria degli Angeli), „St. Petrus als maitre-introducteur neuer Heiligen“ (Capp. Altieri, Maria Minerva), „Hl. Familie“ (oder Picknick im Walde) im Kasino Rospigliosi. In der Galleria Barberini zeigt er sich auch als guter Bildnismaler (Mark Anton Barberini). In der Galleria Colonna wetteifert er in den Putten auf den Spiegeln mit dem bekannten zeitgenössischen Blumenmaler Mario de Fiori, der dort und auch im Palazzo Borghese vertreten ist. In der Galleria Colonna erfreut uns auch Luti Benedetto, der Florentiner, mit dem schönen Deckengemälde (Apotheose Martins V.). Ebendort lernen wir in den herrlichen Allegorien Pompeo Battoni kennen (1708—1787), den Nebenbuhler von Raphael Mengs, der auch das von Raffael und Correggio beeinflusste grosse Bild „Sturz Simons des Magiers“ schuf (S. Maria Angeli). In derselben Kirche prangt das schöne Bild des Franzosen Subleyras (1699—1749) „Kaiser Valens in der Messe des hl. Basilius“. Die übliche Heiligenmalerei setzte Conca fort, der im Lateran einige Prophetenmedaillons schuf und in S. Luca mit drei Bildern vertreten ist. In der Landschaft folgten Claude Lorrains Spuren der auch als Architekt bekannte Vanvitelli (1700—1773) (Bilder in S. Luca) und Joseph Vernet (1717—1789), der grosse Franzose („Sonnenauf-

gang“ und „Sonnenuntergang am Meer“ in S. Luca). Bei dieser Gelegenheit sei seiner heiteren Landsmännin Elisabeth Lebrun (1755—1842) gedacht, deren Selbstbildnis in S. Luca jeden Besucher erfreut.

Mit Anton Raphael Mengs (1728—1779) beginnt die klassische Epoche, deren Vorläufer und Begründer er ist. In der Galleria Barberini entzückt er durch das Porträt der Tochter, in S. Eusebio durch das schöne Deckenbild, in der Villa Albani überrascht er durch den herrlichen „Parnass“, den viele kalt finden. Hier beweist er, wie er das Studium der Antike mit dem Studium Raffaels und Correggios verschmolz. Schön ist auch seine Allegorie der Weltgeschichte in der Stanza dei Papiri (Vatikanische Bibliothek). Von den anderen deutschen Künstlern jener Zeit, von Tischbein, Philipp Hackert und Angelica Kauffmann ist nur letztere durch Werke vertreten, und zwar durch die „Hoffnung“ und ihr Selbstbildnis in S. Luca. Auch die grosse Wirksamkeit von Asmus Jakob Carstens (1754—1798) ist durch kein Werk in Rom belegt. Der geniale Schleswiger, der stets für sein Brot arbeiten musste, war ja auch nur dadurch von Einfluss auf die Kunst, dass er wie später Marées durch seine starke Persönlichkeit auf einen kleinen Kreis wirkte. Zu diesem Kreise gehörte allerdings Thorwaldsen, den der Mann, der sich an Michel Angelo und Raffael gebildet hatte, und nur in der griechischen Dichterwelt lebte, stark beeinflusste. Rom wurde ihm zum Verhängnis; denn, da er sich weigerte, die ewige Stadt, die er als einzigste Bildungsstätte für Künstler bezeichnete, zu verlassen, verlor er seine Berliner Pension. Zugleich mit Thorwaldsen beeinflusste er auch den Landschaftsmaler Joseph Anton Koch (1768—1839), der wiederum jahrzehntelang der Mittelpunkt der deutschen Künstler in Rom war und durch die Entdeckung des malerischen Olevano im Sabinergebirge eine bestimmte Richtung in der historischen Landschaftsmalerei zeitigte, die

durch Namen wie Reinhart und Friedrich Preller bezeichnet ist.

Auf Raphael Mengs und seine Richtung, die nur auf die Antike, Michel Angelo und Raffael schwur, ging die deutsche Gruppe zurück, die sich anfangs des 19. Jahrhunderts gebildet hatte und nach ihrer Wohnung die „der Klosterbrüder von S. Isidoro" hiess. Es waren dies hauptsächlich Overbeck, Veit und Schadow. Zu ihnen gesellte sich 1811 Peter von Cornelius (1783—1867). Dieser rief die seit Mengs fast vergessene Freskomalerei wieder ins Leben, als er im Haus des preussischen Konsuls Bartholdy die Geschichte Josephs malte. Das verschaffte ihm den Auftrag, mit seinen Freunden die Fresken in (der jetzt leider unzugänglichen) Villa Massimi nach Dante, Ariost und Tasso zu malen. Er selbst führte jedoch nichts aus, sondern Overbeck, Führich, Koch, Veit, Schnorr von Carolsfeld teilten sich in die Arbeit. Cornelius trennte sich bald von den Freunden, namentlich von Overbeck und Veit, die als „Nazarener" den Grundsatz aufstellten, Religion und Moral seien die einzigste Richtschnur für die Kunst, und auf die Präraphaeliten schwuren. Von Overbeck haben wir aus dieser Periode nur ein Deckenfresko im Vatikan „Jesus wird aus der Stadt hinausgetrieben" und von Philipp Veit eine asketisch süsslich milde „Virgo Immaculata" auf Goldgrund in Trinità ai Monti. — Bessere Heiligenmalerei aus der spätern Zeit lieferte noch Gagliardi in den Deckenfresken in S. Girolamo degli Schiavoni. Abscheulich wird hingegen die christlich höfische Malerei in Podesti (siehe San Luca) und es zeugt für den schlecht entwickelten Sinn Pius' IX. und seines Nachfolgers, dass sie die Besucher der Stanzen Raffaels zwangen und zwingen, als Vorspeise Podestis schauderöse Zeremonienbilder zur Verherrlichung Pius' IX. und seines Dogmas von der unbefleckten Empfängnis Mariä einzunehmen

Aufnahme Brogi
ENGELSBURG.

Was die kirchliche Kunst Roms in der letzten Periode, von 1870 bis heute anbetrifft, so ist sie durch den Geist des scholastischen Papstes Leos XIII. charakterisiert, der Religion und Wissenschaft auf den Standpunkt von Thomas von Aquin zurückschrauben will. Obschon Leo XIII. und seine Camarilla als kunstfreundlich gepriesen werden, so betreiben sie Kunst nur aus Repräsentationspflicht und egoistischer Politik; man braucht nur das riesige Marmorplakat in S. Giovanni Laterano anzusehen, durch welches Urbi et Orbi die Thatsache verkündet wird, dass Leo XIII. die Apsis restauriert habe, um zu wissen, dass der steinerne Inschriftenwahnsinn, wodurch dessen einander folgende Hausherren sich unsterblich zu machen suchten, auch heute noch im Vatikan grassiert. Nur ein Künstler deutscher Abstammung, ein erratischer Block aus den Zeiten von Cornelius und Overbeck, deren Traditionen er eifrig wachzuhalten sucht, Ludwig Seitz ist erwähnenswert. Wie sehr der Geschmack der römischen Prälaten gesunken ist, beweisen die vielen heiligen Fabrikpuppen, die Geschäftsbilder (Öldruckheilige und Öldruckkardinäle), welche alle Kirchen überschwemmen, das beweisen die für die geschäftsmässig betriebenen Heilig- und Seligsprechungen der letzten Zeit geschäftsmässig hergestellten Ruhmesbanner, Ruhmesstatuen und Anekdotenbilder, wie man sie in den „modernen" Galerien des Vatikans und Laterans sieht, das beweist vor allem die Leo XIII. zu Ehren errichtete Kirche S. Gioacchino mit der Blechtopfkuppel. Kunst zeigt der Vatikan nur noch in einem, in den „Galavorstellungen" in St. Peter. Gegen diese theatralische Kunst kann selbst der Parsifal von Bayreuth nicht aufkommen. Schade! An Geld fehlt es dem Vatikan nicht, nur wird's schlecht ausgegeben.

Sehen wir uns hingegen das Lager des Quirinals an. Hier fehlt es oft an Gelde, und auch das wenige wird oft schlecht ausgegeben, aber der Gegensatz zum

Vatikan und der nationale Gedanke haben doch einen lebendigen Sinn, einen Drang gezeitigt, auch künstlerisch das Sinnbild der Einheit Italiens, das „dritte Rom“ zu heben, die bewundernswert sind. Wer Rom vor 1870 schaute, und es jetzt sieht, kennt es nicht wieder. Die viel geschmähten „Liberalen“ haben die dreifach gewachsene Stadt gesund und wohnlich gemacht, sie haben grosse herrliche Bauten aufgeführt, die Tiberüberschwemmungen unmöglich gemacht und durch planmässige Ausgrabungen auf Palatin und Forum das Interesse für die antike Geschichte und deren Kunst bethätigt. Und jetzt, da die Elendsperiode des Baukrachs von 1888 überwunden ist, blüht auch wieder das wirtschaftliche Leben impulsiv auf, so neues Leben auch auf dem Gebiete der Kunst verheissend.

Um ins Einzelne zu gehen, so ist von der kirchlichen Architektur nicht viel Erfreuliches zu berichten. Thatsache ist nur, dass unheimlich viel neue Klöster entstanden, so dass deren Zahl schon doppelt so gross ist wie vor 1870. Zu erwähnen ist der edle majestätische Bau des Benediktinerklosters Sant Anselmo auf dem Aventin, den Vespignani zusammen mit dem Abt Hemptinne schuf. Was die Kirchen anbetrifft, von denen in der neuesten Zeit etwa fünfzig errichtet wurden, so sprechen sie meist der römischen Tradition Hohn, da sie falsche Gotik atmen, die in Rom doppelt deplaziert ist. Als abschreckendes Beispiel sei S. Alfonso Liguori genannt. Als leuchtendes Beispiel gegenüber der oben genannten S. Joachimskirche der grossartige Basilikabau Sacro Cuore di Gesù von Vespignani, der leider Ausnahme blieb. Vespignani leitete auch die Restaurierungsarbeiten der Apsis des Laterandoms. Die kirchliche Skulptur ist fast ganz Monopol des Bildhauers Aureli, der Schablonenarbeit liefert. Bezeichnend ist auch das schimmernde geistlose Grabmal Innocenz' III., dessen Gebeine vom Peruginer Dom 1892 nach Rom kamen, von Giuseppe Lucchetti im Laterandom. — Die kirch-

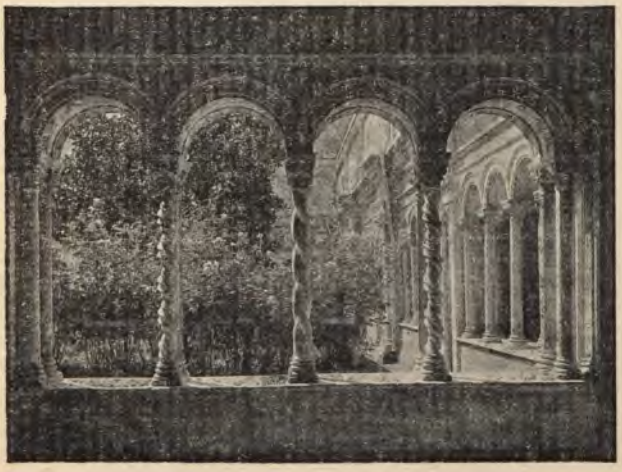
liche Malerei setzte meist die öde Dekorationskunst Podestis fort, nur ein Franzose Lehoux wagte es mit Plein Air zu kommen und entstellte dadurch S. Croce in Gerusalemme. Der einzige Maler, der, wie schon gesagt, hervorragt, ist Ludwig Seitz, der sein Schönstes in Schloss Heiligenberg geschaffen. Man findet seine römischen Werke im Lateran „Geburt Christi", in Trinità ai Monti („Die klugen und thörichten Jungfrauen", „Der verlorene Sohn", beide lebhaft natürlich), am Piusgrab in S. Lorenzo, in der Anima. Bedeutend ist sein Freskencyklus zur Verherrlichung der thomistischen Philosophie in der Galleria de' Candelabri. Ausserdem ist Seitz der Erneuerer der Wandbilder Pinturicchios in dem Appartamento Borgia.

In der weltlichen Architektur behauptet G. Sacconi den Ehrenplatz, dessen grossartiges durch Majestät imponierendes Viktor-Emanueldenkmal ein klassisch edles Werk darstellt, das bei seiner Vollendung jeden Betrachter überzeugen wird, dass der grosse römische Gedanke auch bei den heutigen Italienern noch fortlebt. Neben ihm behauptet sich Luca Carimini mit dem Palazzo Brancaccio (Hochrenaissance) und der ganz italienisch gewordene Koch mit seiner Banca d'Italia (Hochrenaissance) und den schönen Privat-Palazzi der Via Venti Settembre. Grossartige Bauten lieferte auch Giulio Podesti im Policlinico. Der kürzlich im Aussenbau vollendete Justizpalast, ein Riesenbau von Calderini, der viel bekrittelt wird, wirkt jedoch grossartig und erfreut durch schöne Details. Die Skulptur der neuesten Zeit kann sich sehen lassen, wenn man mehrere sogenannte, „politische" Denkmäler ausnimmt. Zu den besseren Künstlern gehören Jacometti (Christus und Pilatus, Christus und Judas in Scala Santa), Ettore Ferrari, Monteverde (Denkmäler auf dem Campo Santo und Giordano Brunodenkmal), Gallori (Metastasio- und Garibaldidenkmal), Ettore Ximenes, Pietro Canonico, Ciffariello, Prini, Biondi (Saturnalien),

Rutellis „Duse" lernt man in der Nationalgalerie kennen. Von letzterem stammen auch die von den Klerikalen so stark angefeindeten Bronzegruppen am Thermenbrunnen. In der Nationalgalerie, wo seit den letzten Jahren derartig gute Werke angesammelt wurden, dass auch fremde Kunsthistoriker mit ihr rechnen müssen — ich erinnere nur an Palizzi, Segantini — lernt man die heutige römische Malerei nur unzulänglich kennen, da die grossen Meister ihren Markt auswärts haben; doch ist der unvergleichliche Altmeister Pio Joris, der Aquarellist Aug. Corelli dort ebenso vertreten, wie A. Sartorio und die älteren Historienmaler de Sanctio und Bompiani. Unter den sonst in Rom schaffenden italienischen Malern ist noch der grosse piemontesische Landschafter Filiberto Petiti zu nennen und der grosse Freskomaler Cesare Maccari, dessen Fresken in S. Sudario und im Palazzo Madama (Senat) grosse Hoffnungen auf die kommende Ausschmückung des Justizpalastes erwecken, die ihm übertragen wurde.

Unter den fremden Künstlern, die nach Rom kamen, sei auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst Burne-Jones genannt, der durch seine Mosaiken in der evangelischen Nationalkirche der Amerikaner (Via Nazionale) die meisten katholischen Maler beschämt. In der weltlichen Malerei standen lange die Spanier Villegas, Pradilla, José Benlliure und Gallegos (Kircheninterieurs) sowie Enrique Serra (Campagna- und pontinische Landschaften) voran. Doch scheint die Mode andere Wege zu wandeln. Der Pole Siemieradski, der „Sienkiewicz in Öl" triumphierte lange Zeit durch seine mit virtuoser Eleganz gemalten Kolosseumsgeschichten. Ein Bild von ihm, die „Gräberstrasse in Pompeji bei Nacht" hängt in S. Luca. Die Franzosen und Engländer traten weniger hervor, nur der Amerikaner Coleman brachte es durch seine Campagnabilder zu einem guten Rufe. Und was bedeutet Rom für die deutschen Künstler? Zwar sind die Tage weit ent-

fernt, da Buonaventura Genelli noch mit Recht sagen konnte: „Der Künstler gehört nach Rom, der Fisch ins Wasser", aber doch zieht Rom noch alljährlich viele, viele deutsche Künstler an. Der Raum verbietet es, auf die einzelnen einzugehen, die in den letzten Jahrzehnten sich dauernd oder vorübergehend hier niederliessen, doch sei einer Gruppe gedacht, die bestimmend geworden auf eine eigenartige Richtung, ich meine die Gruppe von Hans von Marées (1887). Dieser hochbegabte Künstler, der selbst nichts Fertiges hinterliess mit Ausnahme der Fresken in der Zoologischen Station zu Neapel, wirkte durch seine imponierende Persönlichkeit und begeisterte Männer, wie Böcklin, Feuerbach und den Bildhauer Hildebrand zur Rückkehr zur Antike. Auch Tuaillon, Volkmann, v. Pidoll, Ludwig von Hofmann, Otto Greiner gehörten dem Kreise der Maréesjünger an.



Fragen wir uns zum Schlusse, was denn Rom als Kunststätte für die heutigen deutschen Reisenden bedeutet, so müssen wir feststellen, dass es uns in einem anderen Lichte erscheint, als einst unserem Goethe, unserem Winckelmann. Für beide war Rom noch eine Stätte der Offenbarung. Damals waren die Kunstschätze des Altertums noch wenig bekannt, man musste sie an Ort und Stelle studieren. Heute sind wir schon übersättigt, ehe wir nach Rom kommen, und so lächeln wir fast mitleidig über Goethes naive Hungerfreude, die er empfand, als er in Rom den reichgedeckten Tisch sah. Dazu kommt noch etwas anderes. Die heutige Zeit fängt allmählich an, trotz aller Goethephilologie selbst und anders zu denken, als Goethe; die Begeisterung für die antike Kunst ist bei der Mehrheit nicht mehr so ehrlich wie früher. Goethe begrüsste in Rom den hellenischen Geist, der ihn befreien sollte vom Schäfergetändel der Poesie und vom Perrückenstaub der Orthodoxie. Die heutige Zeit aber, die auf der naturalistischen Weltanschauung steht, und die Vergangenheit durch das neue Licht erhellen will, das aus den Papiri der Pyramiden und aus den Ziegeln von Babylon kommt, hat andere Normen für das Romstudium. Und doch unterliegt auch der blasierte Moderne, wenn er erst längere Zeit in Rom geweilt hat, dessen Zauber. Auch in anderen modernen Hauptstädten kann man die Kunst von Jahrtausenden in Museen studieren, aber dort sind diese meist nur Konversationslexika; denn ihre alten Schätze sind losgelöst von dem Boden, der sie hervorgebracht. Ein antikes Museum z. B. in einer modern hastenden Handelsstadt gleicht einem Römer in der Toga, der mitten in eine befrackte Gesellschaft treten würde. Anders in Rom! Zwar hat auch Rom nur den geringsten Teil seiner antiken Schätze selbst hervorgebracht, aber sie wirken hier nicht wie ein Mi:ston, weil die Wunderstadt heute noch dieselbe

ist, wie vor zweitausend Jahren, und der Zauber dieser alten Zeit zu uns aus jedem Teil der Landschaft und ihrer Staffage spricht. Man gehe doch nur auf die Volksfeste, wo sich das trasteverinische Volk und das der Albanerberge tummelt, glaubt man nicht, in diesen Charaktergestalten seien die Kaiserstatuen wieder lebendig geworden? Die Wunderstadt Rom, die doch so viele Zerstörungen erlebte, gleicht einem Phönix, der sich aus seiner Asche stets von neuem verjüngt, und deshalb ewig ist. So hat Rom einen genius loci, der sich nicht nur in seinen Einwohnern und in seiner unvergleichlichen Campagnalandschaft offenbart, sondern sich auch in seiner Kunst bemerkbar macht; denn das wunderbare Caput mundi, das aber auch als „Magen" der Welt bezeichnet werden kann, hat im Verlaufe seiner Geschichte alles Fremde, was es den verschiedenen Ländern entnahm, sich assimiliert, indem es alles mit seinem Geiste durchtränkte und noch durchtränkt. Der Hauch des ewigen Roms liegt also über allem, was Rom bietet, und so stellt sich dieses in unserer hastigen Zeit als eine Oase des Friedens dar, wo man, vom Vergangenheitszauber umweht, sich sammeln lernt, und sich am Bewusstsein der Grösse berauscht, die hier jeder Säulenstumpf, jeder Bau, jede Statue durchdringt. Dazu kommt die Schönheit ringsum, die Schönheit des Himmels, der Natur, des Klimas und des Menschen, jene Schönheit, deren Apostel der neue Hellene d'Annunzio sein will. So begreift es sich, dass jungen Künstlern die mystische Urbs oft so gefährlich wird, und dass ältere, deren Kunstanschauung in Paris, München, Berlin wurzelt, der römischen Nixe nur mit Widerstreben nahen, bis auch sie gebändigt sich ergeben müssen.

Eine andere Frage ist die, ob es immer so bleiben wird. Eine Zeit lang schien ja Paris die Künstler mehr anzulocken. Doch kommen sie seit ein, zwei Jahren wieder in grösserer Anzahl zurück. Eine zweite Frage ist auch, ob Rom das Reisepublikum noch in gleichem

Masse wie jetzt anlocken wird, wenn der stets sich verbilligende Verkehr die Quellen der römischen Kunst, Athen, Pergamon, Babylon, dem Reisendenstrom näher gerückt hat, umsomehr als auch Rom vielleicht als Kunststadt verliert, wenn der Raubexport, den jetzt die Bürger der Vereinigten Staaten in Rom und ganz Italien belieben, grössere Dimensionen angenommen haben sollte.

Doch einstweilen sind wir noch nicht so weit, umsomehr, als wir gesehen haben, die Italiener des „Dritten Roms“ viel zu gut wissen, was ihnen Rom als Hauptstadt für Verpflichtungen auferlegt.